



Durham E-Theses

Maupassant et ses lecteurs

Place-Verghnes, Floriane Virginie Marguerite

How to cite:

Place-Verghnes, Floriane Virginie Marguerite (2002) *Maupassant et ses lecteurs*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/4625/>

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full Durham E-Theses policy](#) for further details.

The copyright of this thesis rests with the author.
No quotation from it should be published without
his prior written consent and information derived
from it should be acknowledged.

Maupassant et ses lecteurs

by

Floriane Virginie Marguerite Place-Verghnes

A thesis submitted for the degree of
Doctor of Philosophy

Department of French
University of Durham
England



14 APR 2003

August 2002

Abstract / Résumé

READING MAUPASSANT

by **Floriane Place-Verghnes**

The purpose of this thesis is to focus on an often neglected aspect of Maupassant's short stories, namely the nature of the relationship they trigger between the author, the text, and the reader. After examining the reception of Maupassant's works from a historical viewpoint, I concentrate on their *appareil démarcatif*, or key-points in terms of structure. This leads me to consider the impact of the paratext (titles, subtitles, epigraphs, and dedications), framing devices – a pattern that recalls the oral tale from which the written short story is derived – and closure on Maupassant's wide range of readers. The analysis concentrates mainly on the *Contes et Nouvelles* because their brevity and their characteristics make them ideal for a detailed study of the *appareil démarcatif* which governs their structure.

The second major articulation of my thesis is to focus on the recurring themes and characters used by the author to make his fictional writings plausible. Because Maupassant did not prove exceptionally original in his use of these thematic devices, this leads me to explore the conventions that rule his fictional universe. Basing my approach on Jonathan Culler's *Structuralist Poetics*, I undertake to demonstrate that the *vraisemblance* at stake in Maupassant's texts proceeds from four levels of conventions, each linked to a particular thematic object. While the notion of 'cultural *vraisemblance*' concerns characters, who remain highly stereotypical in both an attempt to familiarise the reader with the contextual content and a conscious wish to maintain the concision of the story, that of the 'conventionally natural' depends heavily on metalanguage ; the plot and themes are in turn affected by the genericity of the text. The fourth level, constituted by the ironic content, is set apart as a level which contaminates the other three.

Remerciements

En premier lieu, je tiens à exprimer ma gratitude à mon directeur de thèse, Dr Christopher Lloyd, qui a su me guider tout au long de cette étude. Pour sa disponibilité, ses conseils et commentaires qui ont permis à ce travail d'être ce qu'il est, je le remercie vivement.

Ma reconnaissance va par ailleurs au Professeur David Baguley qui m'a assistée et soutenue dans ce travail.

J'en profite également pour étendre mes remerciements à l'ensemble des membres du département de français pour leurs encouragements constants, et plus particulièrement au Dr Catherine Dousteyssier-Khoze dont l'aide m'a été très précieuse.

Je remercie l'Université de Durham pour son soutien financier.

Un grand merci au Professeur Louis Forestier et à André-Pierre Join-Diéterle pour leurs commentaires sur mon travail ainsi qu'à Jacques Bienvenu pour sa confiance et à Daniel Fauvel pour son chaleureux accueil.

A ma famille, à Des Thompson, Eleanor Chuck et David Evans, mon affectueuse reconnaissance.

Note : La sous-partie intitulée 'Dédicaces' (chapitre 1) a fait l'objet d'une publication sous une forme légèrement modifiée : 'Maupassant, la dédicace et la nouvelle', *L'Angélus*, 12 (décembre 2001-janvier 2002), 16-24.

The copyright of this thesis rests with the author. No quotation from it should be published without their prior written consent and information derived from it should be acknowledged.

Table des Matières

Introduction : La nouvelle, le lecteur, Maupassant	1
1. Brève histoire du récit bref	3
2. Nouvelle, conte, <i>short story</i> : Pluralité de la forme courte	10
3. La nouvelle et sa réception	17
<i>Littérature et pragmatique</i>	
<i>Les lecteurs de nouvelles</i>	
4. Maupassant et ses lecteurs	25
Première Partie	
La nouvelle : Structure et effets	33
Chapitre 1. Annoncer : Le paratexte à l'œuvre	35
1. Titres	37
<i>Titres prospectifs</i>	
<i>Titres structurants</i>	
<i>Titres rétroactifs</i>	
2. Sous-titres	61
3. Prologue	64
4. Epigraphes	67
5. Dédicaces	68
Chapitre 2. Raconter : La narration encadrée	80
<i>Définition</i>	
1. Récit enchâssant / Cadre	87
<i>Cadres argumentatifs-commentatifs</i>	
<i>Cadres narratifs-descriptifs</i>	
2. Narrateur second	95
3. Narrataires	100
4. Le 'Dire'	111
5. Fonctions du récit enchâssé	120
<i>Catharsis</i>	
<i>Divertissement</i>	
<i>(R)enseignement : Education / Provocation</i>	

Chapitre 3. Se taire : Stratégies de clôture	133
1. Fins accentuées	141
<i>Le mot de la fin</i>	
<i>La méditation finale</i>	
<i>Mise en scène de l'énonciation</i>	
2. Fins non accentuées	149
<i>Texte et hors-texte</i>	
<i>L'arrivée au présent</i>	
<i>La boucle</i>	
<i>Fins en mineure</i>	
3. Clôture et résonance	164

Deuxième Partie Univers fictif : Conventions et vraisemblance	171
--	------------

Chapitre 4. Vraisemblance culturelle : Le personnel maupassantien	179
1. Le stéréotype et la nouvelle	179
2. Maximes et dépendances	187
3. Vers une familiarisation du lecteur ?	193
4. Tentative de taxinomie	204

Chapitre 5. Autres systèmes de conventions	217
1. Généricité et intrigue	218
<i>Le lecteur et ses attentes</i>	
<i>Chronique / Nouvelle / Roman : Confusion générique et recyclage</i>	
2. Le conventionnellement naturel	228
3. L'ironie : Convention protéiforme	236
<i>Ironie dramatique / Ironie verbale</i>	
<i>Déchiffrer l'ironie</i>	

Conclusion	250
-------------------	------------

Appendices	
Appendice A1 : Dédicaces	259
Appendice A2 : Lettre à Caroline Commanville	269
Appendice B1 : Taxinomie des personnages (<i>Bel-Ami</i>)	270
Appendice B2 : Taxinomie des personnages (autres)	274

Introduction :

La nouvelle, le lecteur, Maupassant

Cette thèse a pour objet l'étude des stratégies narratives mises en œuvre par Maupassant dans ses écrits courts et de leurs effets sur son lectorat. Se posent dès lors trois questions indispensables à toute étude de la pragmatique maupassantienne et auxquelles l'introduction tentera de fournir quelques réponses. Tout d'abord, qu'entend-on au juste par 'écrits courts' et pourquoi limiter le corpus à ces œuvres, quand on sait que Maupassant publia largement autant de chroniques, six romans, huit pièces de théâtre et plusieurs poèmes (sans compter sa considérable production épistolaire) ? Ensuite, quels outils utiliser lors d'une étude de la réception du lecteur – et, par extension, qu'est-ce qu'un lecteur ? Et enfin, dans quelle mesure une adaptation de ces théories à l'œuvre de Maupassant est-elle justifiée ? Selon Licari, 'la survie du conte tient à des facteurs esthétiques (mise au point de procédés de narration efficaces) et socio-économiques (modalités de diffusion dans la presse et par les recueils).'¹ C'est cette première catégorie de facteurs qui nous intéressera tout au long de cette étude : il s'agira d'isoler un certain nombre de procédés narratifs propres au récit court en général (que fait le récit court que le roman ne fait pas ?) et à ceux de Maupassant en particulier (quelles particularités le démarquent d'autres auteurs de récits courts ?), puis de les soumettre à une analyse pragmatique (quels sont les effets – attendus ou concrétisés – sur le lecteur ?).

Ceci dit, l'existence même de tels procédés relève de facteurs contextuels. Les récits courts, jusqu'alors limités à une poignée de recueils, se mettent en effet à proliférer sous la poussée d'une presse qui change radicalement au XIX^e siècle. La multiplication prodigieuse du nombre de publications périodiques va entraîner dans son sillage une recrudescence de récits courts. Dès lors, la fonction du récit court va se modifier sensiblement : le passage d'une littérature d'élite à une littérature de masse signifie qu'il s'agit désormais de charmer un lecteur-consommateur, ce qui induit certains changements au niveau des techniques narratives. En effet, la

¹ Licari, Carmen. 'Le Lecteur des contes de Maupassant', *Francofonia*, 3 (automne 1982), 91-103 (p. 103).

vulgarisation de la littérature à grande échelle ne doit pas laisser oublier que chaque périodique cible un lectorat particulier ; ce dernier se met donc à faire l'objet de toutes les attentions. Or, nous verrons que Maupassant joue habilement des conditions de publications offertes par la presse de son époque, qu'il sait reconnaître les besoins et demandes des différents types de lecteurs des journaux dans lesquels il publie ses récits et que c'est même cette capacité à appréhender les lois du marché littéraire qui lui valent sa popularité.

Comment dès lors expliquer le passage à la postérité d'un auteur qui écrivait pour un lectorat contextuellement ciblé ? Pour le lecteur du XXI^e siècle, certains éléments narratifs n'ont pas de sens : empreints de références à une culture passée dans le domaine de l'oubli, ils demeureraient incompris s'ils n'étaient expliqués par des notes de fin d'ouvrage. Comme le fait remarquer Cogman à propos des jeux de mots utilisés par Maupassant, l'exégète du XXI^e siècle peut tomber dans deux pièges interprétatifs : ou bien il ne perçoit pas l'allusion, ou bien il la voit là où elle n'est pas.² Par extension, toutes les références à la société du XIX^e siècle et au contexte de publication présentent les mêmes difficultés d'interprétation. Ainsi, les écrits de Maupassant peuvent présenter des ambiguïtés liées à la fois au passage du temps (le lecteur moderne ne saisit pas une allusion là où le contemporain de l'auteur ne l'aurait sans doute pas manquée) et au contexte de publication (pour savoir s'il y a ou non allusion, il est nécessaire de se référer au mode de publication originelle afin de comprendre ce qui a motivé ce choix de la part de l'auteur). Pour le critique d'aujourd'hui, discerner ce qui caractérise chaque périodique et quel type de lecteur il cible n'est pas tâche aisée : si l'on sait à qui s'adressent nos journaux actuels (prenons comme exemples antithétiques *L'Humanité* et *Le Figaro*), il en va autrement pour ces petites feuilles du XIX^e au format et contenu non seulement énigmatiques (qu'est-ce qu'une 'Nouvelle à la main' ? qu'est-ce qui constitue 'La Journée parisienne' ?), mais aussi en apparence identiques. Loin d'être un acquis, l'étude du contexte de publication nécessite donc un important travail historique. La réception du récit court ne pouvant être dissociée de son contexte de publication, nous commencerons par considérer les facteurs qui permirent l'essor du récit court au XIX^e siècle.

² Cogman, Peter W. M. 'Maupassant's Unacknowledgeable Puns', *French Studies Bulletin*, 53 (hiver 1994), 8-11.

1. Brève histoire du récit bref

L'origine de la forme courte remonte quasiment à la nuit des temps. Si la plupart de ses historiens s'accordent à voir poindre ses premières traces dans les fabliaux du Moyen Âge, il n'en demeure pas moins que ces derniers s'inscrivent dans une certaine tradition littéraire ou orale allant des paraboles bibliques aux contes populaires peuplant l'imaginaire des campagnes. C'est avec le *Décameron* de Boccace (1350-53) que la forme courte acquiert ses bases structurelles : cette œuvre dans laquelle 'sont rassemblées cent nouvelles racontées, en dix jours, par sept femmes et trois hommes' servira de modèle normatif aux *Cent nouvelles nouvelles* (1456-57), aux *Canterbury Tales* de Chaucer (1526) ou encore à *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre (1558-59). Le récit court commence alors à assumer une plus grande pluralité thématique, ce qui lui confère temporairement un statut égal aux autres genres littéraires : au XVII^e siècle, on va ainsi passer d'un contenu 'piquant', 'galant' ou 'plaisant' (on appréciera l'euphémisme) à des œuvres à la teneur plus sérieuse, comme les *Novelas Ejemplares* de Cervantes (1613). Le XVIII^e siècle voit, quant à lui, l'avènement du conte de fées (avec les *Contes de ma mère l'Oye* de Perrault) et du conte oriental grâce à la traduction des *Mille et Une Nuits* (1704-1717) par l'orientaliste Antoine Galland. Apparaissent parallèlement bon nombre de produits dérivés, tels le conte philosophique, le conte libertin, le conte moral ou la fable. On note en outre l'émergence de la thématique de l'étrange préfigurant un récit fantastique qui acquerra ses lettres de noblesses au XIX^e siècle (Nodier, Balzac, Nerval, Gautier, Villiers de L'Isle-Adam, Poe, Maupassant) ; il en va ainsi du *Diable amoureux* de Jean Cazotte (1772). Alors que thèmes, techniques et styles se multiplient sans cesse, il semble que le récit court atteigne la forme qu'on lui connaît aujourd'hui de façon assez brusque, au début des années 1830.³

C'est à cette époque que plusieurs phénomènes vont se combiner pour permettre au récit court une diffusion d'une ampleur sans précédent. Il s'agit d'une part de l'alphabétisation de la population française à grande échelle, favorisée par les lois Guizot (28 juin 1833 : sécularisation de l'éducation, fondation des écoles

³ Gratton, Johnnie et Brigitte Le Juez. *Modern French Short Fiction* (Manchester ; New York : Manchester University Press, 1994), p. 4 : 'there is general agreement among critics that the modern form of the French short story emerged quite suddenly and rapidly between 1829 and 1832.'

normales, amélioration générale des conditions d'enseignement, multiplication du nombre d'écoles), Falloux (1850 : laïcité de l'enseignement primaire public, liberté de l'enseignement) et Ferry (1881 : scolarité obligatoire de six à treize ans, gratuité des écoles laïques).⁴ 'Newspapers gradually extended their appeal beyond the wealthy and educated classes to take in those who, with the development of elementary education, had acquired the ability to read.'⁵ La première moitié du XIX^e siècle voit également la prolifération de *cabinets de lecture* qui, moyennant un abonnement mensuel modique, facilitent la propagation d'œuvres au coût jusqu'alors prohibitif. En outre, les techniques d'imprimerie – inchangées depuis Gutenberg – subissent une révolution considérable, allant de l'automatisation de la production du papier (jusque-là fabriqué manuellement et constituant entre 36 et 52% du prix de revient)⁶ à l'invention de la presse rotative de Marinoni (1867), du stéréotype (les lettres ne sont plus en bois, mais sont encadrées sur des plaques de métal, accélérant ainsi le processus de production), de la Lynotype de Mergenthaler (1880)⁷ et de la machine à vapeur. Les moyens de communication ne sont pas en reste, les chemins de fer et la télégraphie faisant l'objet d'une très nette amélioration.⁸ Toutes ces avancées technologiques vont permettre une baisse notable du prix de revient et une démocratisation de l'achat littéraire. La presse surtout va bénéficier de cette double mutation contextuelle (augmentation du nombre de lecteurs potentiels, abaissement du coût de production) et va, à son tour, se métamorphoser et se diversifier, offrant aux auteurs de récits courts un terrain de prédilection. 'La presse française résultera d'une combinaison originale qui reste bien vivante au XX^e siècle

⁴ Le nombre de conscrits illettrés passe ainsi de 39% en 1850 à 27% en 1869 et chute à 4% en 1914. Ambrière, Madeleine, éd. *Précis de littérature française du XIX^e siècle* (Paris : Presses Universitaires de France, 1990), p. 326.

⁵ Lough, John. *Writer and Public in France from the Middle Ages to the Present Day* (Oxford : Oxford University Press, 1978), p. 293.

⁶ Lough, p. 289.

⁷ 'Le principe de la Lynotype consiste à assembler à l'aide d'un clavier non plus des lettres mais des matrices de lettres qui forment le moule d'une ligne.' Bellanger, Claude, et al., éd. *Histoire générale de la presse française : 1871-1940*, vol. 3 (Paris : Presses Universitaires de France, 1972), p. 66.

⁸ En 1860, le réseau ferroviaire s'étend à quatre mille kilomètres. Le télégraphe Morse est adopté par la presse en 1856.

et qui pourrait sans doute se définir comme l'altération du journalisme d'information par le journalisme d'opinion, politique ou littéraire.⁹

L'accroissement du nombre de lecteurs de quotidiens doit beaucoup à l'influence d'Emile de Girardin qui, en 1836, lance *La Presse*, un journal fondé sur un concept révolutionnaire : afin de faire baisser encore le prix de revient, il a l'idée de faire appel à des annonceurs publicitaires ; mais pour ce faire, il faut justifier d'un grand nombre de lecteurs. Or, sous la Monarchie de Juillet, les journaux se vendent exclusivement par abonnement (il faut attendre la création du *Petit Journal* pour qu'apparaisse et se généralise la vente au numéro). Le coût de l'abonnement est divisé par deux, le nombre de lecteurs explose et le concept de Girardin s'étend à d'autres quotidiens : créé la même année par Louis Desnoyers, *Le Siècle* aura recours à la même stratégie. Trente ans plus tard, Moïse-Polydore Millaud bouleverse le monde de la presse en fondant *Le Petit Journal* (1863), premier quotidien à un sou (ou cinq centimes). On a peine aujourd'hui à imaginer les conséquences d'une telle chute des prix : 'c'est un véritable coup de tonnerre dans la profession, car les autres journaux se vendent à des prix divers dont le moindre est de vingt centimes.'¹⁰ Il faut croire que la formule est excellente puisque très rapidement, *Le Petit Journal* va se hisser jusqu'aux premiers rangs : à la veille de la première guerre mondiale, il fait partie des 'Quatre Grands' (derrière *Le Petit Parisien*, *Le Journal* et *Le Matin*) qui, à eux tous, avoisinent le tirage exceptionnel de cinq millions d'exemplaires, représentant ainsi 40% du marché du quotidien français. Loin d'être limité à ces quelques titres, le phénomène est au contraire centrifuge : c'est la presse dans sa totalité qui va profiter des stratégies de ces quelques pionniers du journalisme. Entre 1870 et 1880, le tirage des quotidiens parisiens passe d'un million à deux millions d'exemplaires. De même, la presse provinciale se libère de la tutelle parisienne et explose : ses tirages sont multipliés par huit entre 1868 et 1914.¹¹ Les éditeurs

⁹ Ferenczi, Thomas. *L'Invention du journalisme en France : Naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle* (Paris : Plon, 1993), pp. 15-16.

¹⁰ Livois, René de. *Histoire de la presse française*, vol. 1 (Lausanne : Spes, 1965), p. 274.

¹¹ Delporte, Christian. *Histoire du journalisme et des journalistes en France* (Paris : Presses Universitaires de France, "Que sais-je?", 1995).

suivent à leur tour l'exemple : 'en deux décennies le prix moyen du livre fut divisé par deux.'¹²

Enfin, la presse de masse profita de la loi du 29 juillet 1881, loi fondamentale qui changea à jamais la face du journalisme. Outre qu'elle supprima des charges importantes pour les journaux, telles que le cautionnement (taxe sur le papier s'élevant à vingt francs par quintal) ou l'estampillage (timbre à six centimes dont devaient s'acquitter les feuilles d'opinion) occasionnant ainsi une réduction des coûts de production, elle assura une liberté d'expression quasi totale, ce qui déclencha une augmentation sans précédent du nombre de titres.¹³

Bientôt s'ouvrira une ère exceptionnelle de prospérité pour la presse. Jamais les quotidiens d'opinion ne connaîtront une telle vogue dans le public qui peut faire son choix parmi une multitude de feuilles d'informations générales où toutes les nuances de tous les partis sont représentées.¹⁴

Là encore, il est difficile de se représenter la portée d'une telle loi. Auparavant, deux *avertissements* suffisaient à faire interdire un journal ; Louis Philippe eut d'ailleurs recours à ce procédé légal à de nombreuses reprises. La loi du 29 juillet 1881 supprime les mesures préventives à la publication, c'est-à-dire que tout écrit périodique peut être publié sans aucune autorisation préalable. Une circulaire adressée aux procureurs généraux et datée du 9 novembre 1881 déclare : 'c'est une loi de liberté telle que la presse n'en a jamais eu en aucun temps.' Il reste bien quelques zones d'ombre, mais globalement, les recours en justice se raréfient et les auteurs sont fréquemment acquittés. 'Le libéralisme de la loi fut encore accentué par son application : les poursuites judiciaires furent très rares et les journaux étaient en fait assurés d'une véritable impunité.'¹⁵

L'avènement de la presse populaire est indissociable de celui de la littérature populaire. A l'image de l'œuf et de la poule, il est malaisé de déterminer laquelle des deux a engendré et nourri l'autre. Le récit court fait son entrée dans la presse par la porte du roman-feuilleton dès la fin des années 1830 : le journal fait lire le roman (la

¹² Dumasy, Lise, éd. *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique : Un débat précurseur 1836-1848* (Grenoble : Université Stendhal, 1999), p. 7.

¹³ Cette loi s'applique non seulement à la presse, mais à tout écrit publié (colportage, publicité, affichage, etc.).

¹⁴ Livois, pp. 330-31.

¹⁵ Albert, Pierre. *Histoire de la presse française* (Paris : Presses Universitaires de France, "Que sais-je ?", 1996), p. 68. Albert qualifie cette presse au nouveau visage de 'régime le plus libéral du monde' (*Ibid.*).

naissance du roman-feuilleton est intrinsèquement liée à la création de feuilles comme *Le Siècle* et *La Presse*) et le roman fait lire le journal (ces journaux doivent au roman-feuilleton une partie importante de leur lectorat). ‘The *roman-feuilleton* – the serial novel running in regular installments in the daily newspaper – was an early capitalist invention that helped to create modern mass-circulation journalism.’¹⁶ Le roman-feuilleton possédait au départ les caractéristiques de ce que l’on nommerait aujourd’hui la chronique ; ce n’est qu’à partir de 1841 que les grandes œuvres (celles de Balzac, Alexandre Dumas ou Eugène Sue) commencent à être tronquées en unités publiables quotidiennement, consacrant la désormais célèbre formule ‘la suite à demain’.¹⁷

Each installment had to fit the space allotted, of course, and to move the story forward to a new moment of suspense and expectation so that the terminal tag “*La suite à demain*” (the nineteenth century’s “tune in tomorrow”), could take its full toll on the reader.¹⁸

La transformation de la presse politique en presse littéraire découle en grande partie de ses besoins de financement. En effet, la recette vulgarisatrice d’Emile de Girardin, parce qu’elle reposait sur la publicité, nécessitait d’attirer un public qui s’ennuyait de la politique ; il fallait donc diversifier le contenu de la presse quotidienne. D’où le recours à l’insertion de textes d’auteurs dont on allait jusqu’à relancer encore le suspens au moment des réabonnements. Avec des œuvres comme *Les Mystères de Paris* (publié en cent quarante-huit épisodes du 19 juin 1842 au 15 octobre 1843) ou *Le Comte de Monte-Cristo* (publié en cent trente-sept épisodes du 28 août 1844 au 15 janvier 1846), les années 1840-48 marquent le triomphe du roman-feuilleton : ‘the reading public’s reaction to the new wares on display was positively enthusiastic.’¹⁹

Le récit court tel que nous l’entendons aujourd’hui (soit une entité dont la brièveté est un des principes fondamentaux, par opposition à la sérialisation d’une œuvre de plus grande envergure, comme le roman-feuilleton), s’il a été un temps éclipsé par le roman-feuilleton, lui doit énormément. Lorsqu’il se réveille à nouveau,

¹⁶ Brooks, Peter. *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative* (New York : Alfred A. Knopf, 1984), p. 146.

¹⁷ Selon David Bryant, la première utilisation de cette formule revient à ‘Le Déjeuner d’un bandit, nouvelle corse’, œuvre anonyme publiée dans *L’Opinion* des 8 et 9 décembre 1831. *Short Fiction and the Press in France : 1829-1841* (Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen Press, “Studies in French Literature”, 24, 1995), p. 92.

¹⁸ Brooks, *Reading*, p. 147.

¹⁹ Bryant, *Short Fiction*, p. 33.

dans les années 1870, il bénéficie d'un mode de diffusion qu'il n'aurait sans doute pas eu si le roman-feuilleton n'en avait essuyé les plâtres. Décrié par les critiques littéraires de tous bords, le roman-feuilleton, de par son attrait populaire, a représenté un facteur décisif dans la constitution d'une alliance durable entre l'univers de la presse et celui de la littérature. 'In spite of the contentious expansion of the press and the attacks on the new literature it is evident that an assured future as a writer after 1830 was almost inconceivable without some association with the press.'²⁰ Dans les salles de rédaction des grands quotidiens parisiens, chroniqueurs, journalistes, romanciers et nouvellistes non seulement se côtoient mais souvent se confondent. Les catégories professionnelles se perméabilisent, la littérature et la presse ne font plus qu'une : au Premier Congrès International des Journalistes qui se tient à Londres en 1893, c'est Zola qui conduira la délégation française ; quant à la fameuse 'Enquête sur l'évolution littéraire' de Jules Huret (entretiens réalisés auprès de soixante-quatre hommes de lettres), elle paraîtra en feuilleton dans *L'Echo de Paris* en 1891. 'Le journalisme affirme son autonomie, mais continue de se nourrir des débats qui agitent ces milieux, d'offrir aux hommes de lettres une tribune, de considérer la littérature comme *l'un des principaux objets de la curiosité publique*.'²¹

Les grands gagnants de ce mariage de la littérature et de la presse quotidienne sont incontestablement les hommes de lettres, à qui le journal offre un revenu inespéré – et surtout régulier : 'jamais, à aucune époque de notre littérature, le journalisme n'a favorisé à ce point l'homme de lettres, soit en assurant sa situation matérielle, soit en lui permettant de faire entendre sa voix et de l'imposer.'²² Mirbeau entre dans la sphère littéraire par la porte du *Gaulois*, Maupassant par le portillon de *La Mosaïque* ('Le Donneur d'eau bénite', 10 novembre 1877 ; 'Le Mariage du lieutenant Laré', 25 mai 1878 ; 'Coco, coco, coco frais !', 14 septembre 1878). Dans une chronique intitulée 'L'Argent dans la littérature' (*Le Messager de l'Europe*, mars 1880), Zola rapporte les largesses d'une presse qui, parce qu'elle ne s'est pas encore professionnalisée (il faudra attendre le début du XX^e siècle pour qu'apparaissent à

²⁰ Bryant, *Short Fiction*, p. 28.

²¹ Ferenczi, p. 59. Je souligne.

²² Delaisement, Gérard. *Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique*, vol. 1 (CNDP, CRDP de l'Académie d'Orléans-Tours, 1984), p. 85.

proprement parler les professions de journaliste et de reporter), s'appuie sur les contributions régulières d'écrivains débutants :

Le journalisme surtout a apporté des ressources considérables. Un journal est une grosse affaire qui donne du pain à un grand nombre de personnes. Les jeunes écrivains, à leurs débuts, peuvent y trouver immédiatement un travail chèrement payé. De grands critiques, des romanciers célèbres, sans compter les journalistes proprement dits, dont quelques-uns ont joué des rôles importants, gagnent dans les journaux des sommes considérables.²³

L'écrit court devient, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, 'le produit monnayable par excellence, celui que la presse consomme en énormes quantités, parce que les lecteurs en sont terriblement friands'.²⁴

Ce produit est d'autant plus monnayable qu'il est rééditable et que son indice de pénétration (nombre de personnes lisant *en réalité* un écrit donné / nombre d'exemplaires achetés) atteint des proportions jusque-là inimaginables. Pour obtenir une vague idée de cet indice, il faut ajouter aux chiffres de tirages des périodiques les rééditions dans d'autres périodiques (un procédé auquel Maupassant aura maintes fois recours ; voir appendice A1), les rééditions en recueil, les abonnements collectifs (bibliothèques et cabinets de lecture) et les lectures publiques dans les cafés, dans la rue, etc. Si la réédition permet de toucher un lectorat qui n'est pas grand consommateur de périodiques, il faut garder en tête que l'homme de lettres écrit en premier lieu pour le journal. Il est en effet bien plus avantageux pour un auteur de publier ses œuvres dans un périodique : les tirages respectifs du *Gaulois* et de *Gil Blas* – les deux journaux auxquels Maupassant collabora le plus – s'élevaient en 1880 à 14 854 et 28 257 exemplaires par jour.²⁵ Il suffit de comparer ces chiffres à ceux d'une publication en recueil (prenons par exemples *Les Contes de la bécasse*, qui furent tirés à quatre mille exemplaires) pour comprendre où se situe l'intérêt de l'écrivain. Avec de tels avantages financiers, rien d'étonnant à ce que le récit court prenne son envol, valant ainsi au XIX^e siècle le qualificatif d'âge d'or de la nouvelle'.

²³ Zola, Emile. 'L'Argent dans la littérature', III, in *Le Roman expérimental* (Paris : Garnier-Flammarion, 1971), p. 192.

²⁴ Goyet, Florence. *La Nouvelle 1870-1925 : Description d'un genre à son apogée* (Paris : Presses Universitaires de France, "Ecriture", 1993), p. 8.

²⁵ Albert, Pierre, et al. *Documents pour l'histoire de la presse nationale aux XIX^e et XX^e siècles* (Editions du C.N.R.S., "Documentation", 1977), pp. 38-39.

2. Nouvelle, conte, *short story* : Pluralité de la forme courte

Alors que prolifèrent les publications d'œuvres courtes, ces dernières n'ont toujours pas de nom bien arrêté. Le lecteur fait face à une forme (ou bien s'agit-il d'un genre ?) qu'il reconnaît sans pouvoir la nommer. Il suffit pour s'en convaincre de considérer les titres des recueils précédemment évoqués : dès sa naissance, la forme courte donne lieu à une difficulté terminologique émanant tant de ses lecteurs que de ses auteurs, qui confondent allègrement les termes 'contes' et 'nouvelles' – avec pour point culminant des titres d'anthologies volontairement peu décisifs, type *Contes et nouvelles*. Comme le fait très justement remarquer Godenne, 'le XIX^e siècle privilégie à coup sûr le terme de "conte" ; il ne l'envisage pas pour autant comme un terme qui s'opposerait à "nouvelle". Les deux mots ne s'excluent pas dans l'esprit des auteurs'.²⁶ Et de citer une édifiante lettre de Maupassant à Havard (datée du 5 décembre 1891) : 'je vous prie d'envoyer tout de suite par la poste le volume de nouvelles paru chez vous où on trouve une intitulée *Le Testament*. Je crois que c'est dans les *Contes de la bécasse*'. Outre que la frontière qui les sépare est pour le moins poreuse, les termes 'nouvelle', 'conte', 'novella' (forme intermédiaire entre le récit court et le roman) et, plus récemment, 'récit court' et 'récit bref' n'ont pas toujours eu la même signification, ce qui fait dire à Gratton que 'the dividing line itself has never stayed in the same place for very long'.²⁷ En effet, le terme 'conte', auquel on adjoignait au XVIII^e siècle les qualificatifs de 'philosophique', 'merveilleux', 'oriental', 'allégorique', 'de fées' perd très rapidement sa signification générique ; 'conte' et 'nouvelle' sont devenus deux termes interchangeables selon le bon plaisir de celui qui les utilise.

Aujourd'hui, rares sont les critiques qui admettent la même terminologie, la définition du récit court rentrant dans un 'cadre qui ne cesse de s'ouvrir et de se métamorphoser'.²⁸ D'un côté, on trouve les adeptes de la longueur du texte : calquant l'opposition de Vial, Sullivan considère ainsi que seuls les écrits de 2500 à 3000

²⁶ Godenne, René. *La Nouvelle française* (Paris : Presses Universitaires de France, 1974), p. 53.

²⁷ Gratton, *Modern*, p. 13.

²⁸ Cottenet-Hage, Madeleine et Jean-Philippe Imbert. *Parallèles : Anthologie de la nouvelle féminine de langue française* (Québec : L'Instant même, 1996), p. 8.

mots constituent des 'contes' ; au-delà, il s'agit de 'nouvelles'.²⁹ Moins précis, Gamarra avance qu' 'on peut convenir d'appeler *conte* un récit de quelques pages et *nouvelle* proprement dite une œuvre plus développée'.³⁰ 'Because of the variety in size from brief anecdote to tale in the original models, the word has a wide scope.'³¹ D'un autre côté, les partisans du contenu : le conte présenterait une caractéristique plus 'orale' que la nouvelle, serait susceptible d'être raconté et mettrait en scène un narrateur qu'on prierait de 'dire' son histoire – mais alors seuls les récits enchâssés mériteraient le qualificatif de 'conte'.³² Le conte adhérerait en outre moins au principe de réel que la nouvelle – de quoi rendre superflue toute étude sur la notion de vraisemblable dans la nouvelle.³³ Enfin, la nouvelle mettrait en jeu un nombre 'plus restreint' d'événements et de personnages que le conte – le simplisme d'une telle définition a de quoi faire sourire.³⁴ Dans un souci de précision, certains sont allés chercher ailleurs une terminologie en apparence plus pertinente... avec pour résultat la complication d'un jargon déjà fort obscur. Il en va ainsi de Gillespie, qui préfère le terme italien 'novella', selon lui moins susceptible d'être confondu avec le terme anglais 'novel' (qui, pour simplifier encore, signifie 'roman'), voire même 'short novel' (mais alors, qu'est-ce qu'un 'short novel' ?).³⁵ Pourquoi avoir recours à d'autres langues lorsque l'anglais est par ailleurs limpide ? Le problème se simplifie en effet avec le vocabulaire anglo-saxon qui, après avoir longtemps privilégié le

²⁹ Vial, André. *Guy de Maupassant et l'art du roman* (Paris : Nizet, 1954) ; Sullivan, Edward D. *Maupassant : The Short Stories* (London : Arnold, "Studies in French Literature", 7, 1962).

³⁰ Gamarra, Pierre. 'Défense et illustration de la nouvelle', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 628-629 (août-septembre 1981), 3-5 (p. 3).

³¹ Gillespie, Gerald. 'Nouvelle, nouvelle, novella, short novel ? A review of terms', *Neophilologus*, 51 (1967), 117-27 ; 225-30 (p. 118).

³² Vial, *Art*, pp. 460-61 et Dominique Combe : 'le conte appart[ient] souvent (mais pas toujours) à une tradition populaire (et se réfère] dans ce cas à l'oralité)', *Les Genres littéraires* (Paris : Hachette Supérieur, 1992), p. 15.

³³ Gratton, *Modern*, p. 14. Une thèse que l'on retrouve également chez Bryant : 'compared to the *conte*, the *nouvelle* is a purely literary genre, a deliberately fashioned work of art with a much shorter history and is nearly always in prose, thus supporting its claim to be an authentic account with the emphasis on verisimilitude.' *Short Fiction*, p. 8.

³⁴ *Ibid.* Argument qui s'inscrit directement contre celui de Vial et de Sullivan.

³⁵ Gillespie, n. 3, p. 127.

terme 'tale', lui substitue dans les années 1880-1900 celui, plus générique, de 'short story'.³⁶ Sa traduction littérale ('récit court') a depuis charmé plus d'un spécialiste.³⁷

Ces hésitations terminologiques nous paraissent non seulement oiseuses, mais en outre sans objet. Le récit court – que l'on nous pardonne cette lapalissade – est caractérisé par deux traits : il s'agit d'un récit (c'est-à-dire d'un acte *narratif* à caractère fictionnel et comportant une certaine littérarité : n'entrent pas dans cette catégorie les articles journalistiques, les blagues, les anecdotes ou d'autres genres tels que la poésie ou le théâtre)³⁸, court³⁹ (que la lecture se fasse 'at one sitting' ou en plusieurs sessions, qu'elle dure une demi-heure ou deux heures apporte finalement peu à la question).⁴⁰ Au sein de ce cadre généralisant, le récit court va ensuite assumer une pluralité thématique quasiment infinie : c'est 'un genre polymorphe qui se prête à tous les avatars [...]. [II] présente une extraordinaire variété qui exclut toute conformité à un modèle précis'.⁴¹ Chez Maupassant par exemple, on distinguera une veine régionaliste ('Histoire d'une fille de ferme', 'Un réveillon', 'Farce normande', 'Un Normand', 'Le Diable'), fantastique ('La Main d'écorché', 'Fou ?', 'La Peur', 'Apparition', 'Un Fou ?', 'Qui sait ?', 'Le Horla'), folklorique ('Le Donneur d'eau bénite', 'Le Loup', 'La Légende du Mont Saint-Michel'), burlesque ('Les Sabots', 'La Confession de Théodule Sabot'), philosophique ('Une Page d'histoire inédite', 'Les Caresses'), 'policière' ('L'Orphelin', 'La Petite Roque', 'Moiron'), du prétoire⁴² ('Un parricide', 'Le Cas de Mme Luneau', 'Rosalie

³⁶ Dollerup, Cay. 'The Concepts of "Tension", "Intensity", and "Suspense" in Short-Story Theory', *Orbis Litterarum*, 25 (1970), 314-37.

³⁷ Bancquart, Marie-Claire. *Anatole France* (Paris : Julliard, 1994), p. 205 : 'je préfère donc parler [...] de "récits courts", comme on dit en anglais.'

³⁸ 'The term "short story" might best be applied to short *narrative* writing, while the term "short prose fiction" might be introduced to denote the range of short fiction not primarily biased towards narrative.' Hanson, Clare. *Short Stories and Short Fictions : 1880-1980* (London : MacMillan, 1985), pp. 7-8.

³⁹ Bryant qualifie de 'court' tout écrit de moins de cinquante pages. *Short Fiction*, p. 12.

⁴⁰ Poe, Edgar Allan. 'Nathaniel Hawthorne', in *The Works of Edgar Allan Poe*, éd. par John H. Ingram, vol. 4 (London : A. & C. Black, 1901), pp. 213-27 (p. 215). Poe prescrit en outre que cette lecture ne devrait pas 'exceed in length what might be perused in one hour' (p. 214). Fait pour le moins cocasse, les magazines populaires américains indiquaient avec précision le temps nécessaire à la lecture des nouvelles qu'ils publiaient.

⁴¹ Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvelle* (Paris : Dunod, 1993), p. xi ; p. 10.

⁴² Cette appellation est empruntée à André Vial.

Prudent', 'L'Assassin'), etc.⁴³ Mais au fond, peu importe. Poursuivre cette taxinomie thématique – outre que cette approche serait digne du travail de Bouvard et Pécuchet – reviendrait à accorder plus de poids à ce dont parle la nouvelle qu'à la manière dont elle en parle, ce qui remettrait en question l'existence même de la littérature et celle du style de l'auteur. Un style qui acquiert une importance de premier ordre dès lors qu'on touche à la nouvelle, qui coupe court à tout verbiage inutile.

Afin de mieux comprendre pourquoi une étude pragmatique est légitime dans le cas de la nouvelle (c'est-à-dire afin de découvrir ses spécificités), il reste enfin à définir son appartenance générique et les rapports qu'elle entretient avec d'autres genres, le plus évident d'entre eux étant le roman. Si certains critiques accordent à la nouvelle le statut de genre littéraire tandis que d'autres la considèrent comme une forme – nous reviendrons sur ce point –, tous tombent d'accord pour dire que la nouvelle n'est en aucun cas un embryon de roman : 'une nouvelle est chargée de nous traduire en peu de lignes une époque, une atmosphère, de nous faire rêver ou (et) de nous donner à penser, de nous offrir le récit d'un événement marquant. Ce n'est pas un mini-roman.'⁴⁴ Or, en même temps que sa publication dans la presse quotidienne du XIX^e a contribué à la populariser, elle l'a également desservie en ouvrant la voie à toute une série de comparaisons hâtives et forcément négatives entre les écrits publiés par voie de presse et le roman.

'Its very success counted against it, because a literary form that was produced in mass quantities for easy consumption inevitably encouraged scepticism amongst literary critics.'⁴⁵ Depuis la sérialisation du roman-feuilleton, la presse a en effet fourni une tribune de premier choix à la nouvelle, mais sans aucun doute au prix de son prestige : la vulgarisation de la littérature (mise à la portée du plus grand nombre, tant par son prix que par sa diffusion), son assujettissement aux lois de l'offre et de la demande (pour l'étude de nombreux nouvellistes, il est nécessaire d'établir la distinction entre les nouvelles qui révèlent un véritable talent et celles dont le but avoué était de faire bouillir la marmite), sa production de masse subordonnée à des

⁴³ Pour qualifier le récit court tel que nous l'avons défini, nous préférons donc le terme de 'nouvelle'. Ce choix est quelque peu arbitraire dans la mesure où il n'est motivé que par l'aspect réducteur des connotations thématiques (merveilleux, pour enfants) du mot 'conte'.

⁴⁴ Bancquart, *Anatole France*, pp. 205-206.

⁴⁵ Hobbs, Richard, éd. *From Balzac to Zola : Selected Short Stories* (Bristol : Bristol Classical Press, 1992), p. 2.

critères quantitatifs draconiens (trois colonnes rejetées en bas de page) lui ont valu plus d'une condamnation.

Earlier generations of critics dismissed the genre for having come to prominence in the nineteenth century through the "bottom" end of the publishing market – not as literature but as a form of occasional entertainment dispensed by magazines.⁴⁶

A commencer par le label de 'littérature industrielle' apposé par Sainte-Beuve au roman-feuilleton dès 1839. Le capitalisme effréné de la première moitié du siècle laissant place, dès la Seconde République, au principe esthétique de l'Art pour l'Art, les critiques se modifient selon le même axe : 'l'œuvre littéraire, dès lors, tendra à se voir reconnaître une valeur artistique en proportion directement inverse de son pouvoir de communication et de l'ampleur de son public.'⁴⁷ Et Nisard de taxer désormais la littérature périodique de 'littérature facile' : 'mais je n'ai aucune répugnance à définir la littérature facile toute besogne littéraire qui ne demande ni études, ni application, ni choix, ni veilles, ni critique, ni art, ni rien enfin de ce qui est difficile.' Plus significative sans doute est la phrase assassine par laquelle il conclut sa diatribe : le récit court, 'c'est quelque chose qui n'a pas la force d'être un roman'.⁴⁸ S'il est vrai que pour un Maupassant ou un Villiers, un nombre considérable de nouvellistes en vogue au XIX^e siècle sont aujourd'hui méconnus du grand public, le mythe du nouvelliste-écrivain raté a la peau dure. Ainsi étudier les nouvelles d'écrivains célèbres 'revient le plus souvent à envisager leurs récits courts en corollaire aux romans qu'ils ont composés'.⁴⁹ Avec Maupassant, il faut attendre les années 1950 pour que soit enfin reconnu un auteur jusque-là boudé des critiques et encore une dizaine d'années pour que son art nouvellistique ne fasse l'objet d'études à part entière. Son mode de publication lui octroyant le statut fort peu enviable de petite sœur pauvre du grand Roman, la nouvelle a longtemps été confinée à un rôle subalterne et méprisée de toute analyse dite sérieuse.

⁴⁶ Gratton, *Modern*, p. 1.

⁴⁷ Dumasy, p. 20. Voir également le commentaire de Lough (p. 368) : 'we have thus the paradox that in the face of a vastly expanded reading public produced by the growth in population, the spread of education, and the reduction in the price of books, a considerable number of writers chose to confine their appeal to only a tiny fraction of that public.'

⁴⁸ Nisard, Désiré. 'D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la Bibliothèque latine française de M. Pankoucke', *La Revue de Paris*, 57 (décembre 1883), p. 213 ; p. 216.

⁴⁹ Godenne, *Nouvelle française*, p. 9.

La nouvelle a en outre été victime de sa trop grande pluralité. C'est en effet la variété infinie de ses thèmes et de ses formes qui l'a longtemps maintenue dans l'ombre générique du roman. 'It seemed to lose specific individuality as a genre because it proved so flexible as a form.'⁵⁰ Et pourtant, la nouvelle opère selon un certain nombre de principes qui lui sont propres. Que l'on parle de la nouvelle en termes de *caractérisation paroxystique* (Goyet), de *structure antithétique* (Goyet), de paradoxe (Grojnowski), de *contraste* (Shaw), de *conflit* (Shaw), de *crise* (Gillespie), de *pointe* (Goyet) montre bien qu'elle s'appuie essentiellement sur des techniques qui ne sont empruntées à aucun autre genre littéraire.⁵¹ Qui plus est, la plupart de ces techniques sont directement héritées de leur mode de publication, leurs auteurs ayant su tirer parti des contraintes imposées par la presse. 'It comes about through a specific practice of writing based on a small number of underlying principles which for convenience may be grouped together as *delimiting* (setting the boundaries of an operative field), *focusing* (organising the operative field), and *economising* (making a virtue of brevity).'⁵² Ce qui a longtemps été considéré comme une faiblesse, tant structurelle que thématique, s'avère en réalité être ce qui définit la nouvelle et fait sa force.

On le sait aujourd'hui, comparer la nouvelle au roman est un exercice aussi inepte qu'absurde. Mais alors, où la nouvelle se situe-t-elle dans le vaste champ des catégories génériques ? Selon Cogman, qui qualifie du reste la nouvelle de 'countergenre', seules sa concision et ses modes de publication la dissocieraient du roman : 'it is only the problematic issue of brevity and the polytextual mode of publication that make it "not the novel".'⁵³ Or, comme nous venons de le souligner, la nouvelle repose sur un certain nombre de procédés qui en font aussi le 'non-roman' et à ce titre, elle met en jeu un tout autre type de réception que le roman. On le voit, tenter de faire rentrer de force la nouvelle dans une définition générique immuable relève de l'acrobatie. L'argument de Todorov selon lequel toute définition

⁵⁰ Hobbs, p. 1.

⁵¹ Goyet, Florence. 'Le Rôle de la pointe chez Tchekhov et Maupassant', in *Chekhoviana, Chekhov et la France* (Moscou : Nauka, 1992), pp. 80-87 et *Nouvelle* ; Shaw, Valerie. *The Short Story : A Critical Introduction* (London ; New York : Longman, 1983).

⁵² Gratton, *Modern*, p. 2.

⁵³ Cogman, Peter W. M. *Narration in Nineteenth-Century French Short Fiction : Prosper Mérimée to Marcel Schwob* (Durham : Durham Modern Languages Series, 2002), p. 8 ; p. 7.

des genres littéraires doit être également fondée sur la pratique et la théorie est repris par Dubrow, pour qui cette même définition doit reposer sur des facteurs à la fois inductifs et déductifs.⁵⁴

Definition of genres [...] tends to be circular : one establishes such a definition on the basis of a few examples, and yet the choice of those examples from the multitude of possible ones implies a prior decision about the characteristics of the genre.⁵⁵

Avec raison, la critique actuelle tend à juger les genres littéraires d'un œil suspicieux. Il y a en effet fort à penser que les divisions génériques – à supposer qu'elles furent par le passé nettement délimitées – s'achèment, à mesure qu'augmente la production littéraire, vers un brouillage complet. Todorov révisé d'ailleurs son jugement lorsqu'il constate qu'

Il n'y a aujourd'hui aucun intermédiaire entre l'œuvre particulière et singulière, et la littérature entière, genre ultime ; il n'y en a pas, car l'évolution de la littérature moderne consiste précisément à faire de chaque œuvre une interrogation sur l'être même de la littérature.⁵⁶

Parler de la nouvelle en tant que 'genre', 'sous-genre' ou 'contre-genre' est donc relativement périlleux. C'est pourquoi nous préférons la qualifier de *forme* (ou de *variante*) générique ; forme située au sein d'une entité plus vaste – la fiction narrative – et qui ne partage avec les autres formes de cette entité (comme le roman) que les quatre propriétés suivantes : littéraire, narrative, fictionnelle, en prose.

Finalement plus que les genres littéraires, ce qui nous intéresse ici, c'est leur aspect pragmatique. Selon Goimard, la forme peut être définie comme l'“ensemble de” moyens visant à mobiliser la participation du lecteur’.⁵⁷ Si l'on considère, dans les commentaires qui suivent, que ce qui s'applique au genre est par extension adaptable à la forme, il en découle que les taxinomies génériques (ou pseudo-génériques) ne sont pas totalement dénuées d'intérêt, mais qu'elles sont au contraire essentielles à toute étude de la communication littéraire : 'genre [...] functions much like a code of behavior established between the author and his reader.’⁵⁸ La forme –

⁵⁴ Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, Essais, “Points”, 1970), p. 26 : ‘la définition des genres sera donc un va-et-vient continu entre la description des faits et la théorie en son abstraction’.

⁵⁵ Dubrow, Heather. *Genre* (London ; New York : Methuen, 1982), p. 46.

⁵⁶ Todorov, Tzvetan. *Les Genres du discours* (Paris : Seuil, 1978), p. 44. Todorov résume l'argument de Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris, 1959).

⁵⁷ Goimard, Jacques. ‘Quelques structures formelles du roman populaire’, *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 542 (juin 1974), 19-30 (p. 19).

⁵⁸ Dubrow, p. 2.

Bibliographie : Sources primaires

1. Guy de Maupassant	278
a. Romans et nouvelles	
b. Chroniques et récits de voyage	
c. Poésie, théâtre, correspondances	
2. Autres auteurs	280
a. Romans	
b. Nouvelles	
c. Poésie, essais, chroniques, correspondances	

Bibliographie : Sources secondaires

1. Bibliographies	283
2. Ouvrages de référence	283
3. Appareil critique	284
a. Sites internet	284
b. Ouvrages théoriques	284
<i>Théorie littéraire</i>	
<i>Sémiotique / Linguistique / Psycholinguistique</i>	
<i>Naturalisme / Réalisme</i>	
<i>Nouvelle</i>	
<i>Presse / Roman-feuilleton</i>	
<i>Caricature / Stéréotypes / Ironie</i>	
c. Maupassant et le XIX ^e siècle	294

nouvellistique ou autre – ne saurait exister pour elle-même ; elle exige de l’auteur qu’il adapte ses procédés narratifs à celle qu’il a choisie et permet au lecteur d’inférer un certain contenu : ‘c’est parce que les genres existent comme une institution qu’ils fonctionnent comme des “horizons d’attente” pour les lecteurs, des “modèles d’écriture” pour les auteurs.’⁵⁹

3. La nouvelle et sa réception

Littérature et pragmatique

Considérer un texte comme l’objet d’une communication originale entre un auteur et une multitude de récepteurs est un phénomène relativement récent dans les études littéraires. ‘Rien de plus commun que l’expérience de lecture, et rien de plus ignoré. Lire : cela va tellement de soi qu’il semble, à première vue, qu’il n’y ait rien à en dire.’⁶⁰ Jusqu’aux travaux des formalistes russes (1915-30), l’étude de la littérature se résumait bien souvent à celle de la vie de l’auteur.

Avec en tête de file des théoriciens comme Jakobson, Chklovski, Eikhenbaum ou encore Tomachevski, le formalisme suscite un changement de focalisation : au lieu de se concentrer sur l’auteur, la ‘méthode formelle’ préconise l’analyse des divers procédés et techniques (la ‘forme’) mis en jeu par le texte. Ainsi la méthode formelle se définit, selon les paroles d’Eikhenbaum, comme ‘une science autonome ayant pour objet la littérature considérée comme une série spécifique de faits’... mais si le lecteur est parfois mentionné, il ne fait toujours pas l’objet d’une étude à part entière.⁶¹

La *Nouvelle Critique* des années 1930-40 va réintégrer le lecteur, mais par négation : par souci d’objectivité, elle prône le détachement total des intentions de l’auteur et des émotions du lecteur. Il s’ensuit que toute méthode inductive produit

⁵⁹ Todorov, *Genres*, pp. 50-51.

⁶⁰ Todorov, *Genres*, p. 86.

⁶¹ Eikhenbaum, Boris. ‘La Théorie de la “méthode formelle”’, in *Théorie de la littérature*, éd. par Tzvetan Todorov (Paris : Seuil, “Tel Quel”, 1965), pp. 31-75 (p. 32).

une forme de sophisme, soit intentionnel (le critique cherche les causes qui ont conduit l'auteur à l'écriture), soit émotionnel (le critique interprète les conséquences de cette écriture sur le lecteur).

The Intentional Fallacy is a confusion between the poem and its origin [...]. It begins by trying to derive the standards of criticism from the psychological *causes* of the poem and ends in biography and relativism. The Affective Fallacy is a confusion between the poem and its *results* (what it *is* and what it *does*) [...]. It begins by trying to derive the standards of criticism from the psychological effects of the poem and ends in impressionism and relativism.⁶²

Ainsi, selon I. A. Richards, dire d'un texte qu'il est émouvant revient à confondre sa nature avec l'effet qu'il produit chez le lecteur.⁶³ Or, qu'y a-t-il de fallacieux à analyser ce que ressent le lecteur ? Et le contexte d'écriture ne renseigne-t-il pas sur le texte lui-même ? On voit la rigidité et les limites de ce type de critique qui, en accordant une importance prépondérante au texte, a en fait relégué le lecteur au dernier plan. Comme le fait remarquer Iser avec un certain humour,

So long as the focal point of interest was the author's intention, or the contemporary, psychological social, or historical meaning of the text, or the way in which it was constructed, it scarcely seemed to occur to critics that the text could only have a meaning when it was read.⁶⁴

Par contraste, la Nouvelle Critique a permis de mettre en lumière le peu d'importance jusque-là concédée au lecteur. Les fondements d'une théorie littéraire adaptée à l'étude de ce dernier sont jetés dans les années 1950-1960, grâce aux travaux cumulés de la phénoménologie, du Structuralisme et de la sémiotique.

De la phénoménologie découlent deux théories axées sur le récepteur de l'œuvre littéraire : *reader-response criticism* (Fish, Iser) et *aesthetics of reception* (Jauss). La première part d'une distinction fondamentale entre ce que ses théoriciens nomment les pôles *artistique* et *esthétique* de l'œuvre littéraire : tandis que le pôle artistique renvoie au texte et à son auteur, le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur ('the realization accomplished by the reader').⁶⁵ L'esthétique d'un texte se caractérisant par l'indétermination de ce dernier (son

⁶² Wimsatt, William Kurtz. *The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry* (London : Methuen, 1970), p. 21.

⁶³ Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism* (London : Routledge & Kegan Paul, 1924), p. 21.

⁶⁴ Iser, Wolfgang. *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response* (London ; Henley : Routledge & Kegan Paul, 1978), p. 20.

⁶⁵ Iser, *Act*, p. 21.

incomplétude, ses non-dits), cette première théorie va étudier le parcours de lecture d'un individu : comment le lecteur comble-t-il le blanc du texte ? quelles attentes formule-t-il ? ces attentes sont-elles déçues ou comblées ?

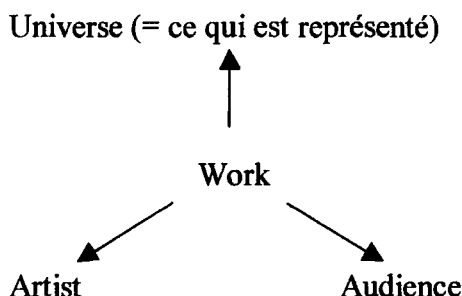
Criticism can thus take the form of a description of the reader's progressive movement through a text, analysing how readers produce meaning by making connections, filling in things left unsaid, anticipating and conjecturing and then having their expectations disappointed or confirmed.⁶⁶

On voit qu'avec ce type de théorie littéraire, une place importante est déjà accordée à la production du sens, concept qui sera repris et approfondi par l'école structuraliste.

Cette dernière va s'appuyer sur la sémiotique (notamment grâce aux travaux de Saussure). L'étude du langage comprend la syntaxe, la sémantique et la pragmatique, définies comme suit :

Syntax is concerned solely with relations between linguistic expressions ; semantics with relations between expressions and the objects to which they refer ; and pragmatics with relations among expressions, the objects to which they refer, and the users or contexts of use of the expressions.⁶⁷

Le terme 'pragmatique' utilisé en sémiotique définit la relation du signe à l'interprète. Par extension, il est tout à fait adaptable à la théorie littéraire : la pragmatique telle que nous l'entendons, c'est l'étude des relations entre le signe (le texte), l'objet auquel il renvoie (le discours) et l'utilisateur (le lecteur). Le diagramme de M. H. Abrams résume clairement les différentes approches théoriques dont la littérature a fait l'objet.⁶⁸



⁶⁶ Culler, Jonathan. *Literary Theory : A Very Short Introduction* (Oxford ; New York : Oxford University Press, 1997), p. 125.

⁶⁷ Montague, Richard. 'Pragmatics', in *Contemporary Philosophy : A Survey*, éd. par Raymond Klibansky, vol. 1 (Florence : Nuova Italia, 1968), pp. 102-22 (p. 102). Sur le concept de 'pragmatique', voir également Morris, Charles William. *Writings on the General Theory of Signs* (Paris ; The Hague : Mouton, 1971).

⁶⁸ Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York : Norton, 1958), p. 6.

- Si la critique est plus axée sur l'œuvre, l'approche est dite *objective* ;
- Si la critique est plus axée sur l'artiste, l'approche est dite *expressive* ;
- Si la critique est plus axée sur l'univers, l'approche est dite *mimétique* ;
- Si la critique est plus axée sur le public, l'approche est dite *pragmatique*.

C'est cette dernière définition que nous retiendrons. L'esthétique de la réception, qui différencie l'*effet* de la *réception*, ne dit rien d'autre. La première composante 'est déterminée par le texte' (elle renvoie à une approche objective), tandis que la deuxième l'est par le lecteur (et nécessite donc une étude pragmatique).⁶⁹ L'esthétique de la réception va se concentrer sur un élément particulier mis en lumière par la *reader-response criticism* et la sémiotique – à savoir les attentes du lecteur, qu'elle appelle 'horizons d'attente'. Selon les théoriciens de l'esthétique de la réception, ces 'horizons d'attente' ne sont pas invariables, mais sont au contraire conditionnés par les valeurs culturelles de telle ou telle époque.

The interpretation of works should, therefore, focus not on the experience of the individual reader but on the history of a work's reception and its relation to the changing aesthetic norms and sets of expectations that allow it to be read in different areas.⁷⁰

Ce qui nous amène tout logiquement à la définition du lecteur. Lire un texte aujourd'hui ne revient pas à lire un texte au XIX^e siècle. Comme l'illustrent les commentaires et annotations qui ornent toute édition moderne d'écrits 'datés', certaines données contextuelles comprises des contemporains de l'auteur sont perdues pour le lecteur actuel. En outre, découvrir un texte pour la première fois n'équivaut pas à le relire.

Les lecteurs de nouvelles

'To interpret a work is to tell a story of reading.'⁷¹ Dans notre étude des nouvelles maupassantiennes, nous différencierons donc le lecteur contemporain (sous-entendu : de Maupassant) du lecteur moderne (que l'on situera, plus ou moins arbitrairement, dans ces cinquante dernières années) et le lecteur naïf (celui qui opère une première lecture) du lecteur averti (le *relecteur* : le chercheur, le théoricien, etc.).

⁶⁹ Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (Paris : Gallimard, "Bibliothèque des Idées", 1978), p. 246.

⁷⁰ Culler, *Literary Theory*, p. 125.

⁷¹ Culler, *Literary Theory*, p. 63.

Historiquement parlant, le lectorat de Maupassant est (au moins) double : d'une part concret (le lecteur du *Gaulois* ou de *Gil Blas*, par exemple), d'autre part abstrait (le lecteur moderne).⁷² 'Maupassant n'ignore pas que le lecteur explicite – auquel il doit son revenu – et le lecteur implicite – auquel il devra sa gloire – sont destinés à se compléter.'⁷³ Il n'empêche qu'il écrivait en premier lieu pour un lectorat bien déterminé et qu'au bout du compte, le fait qu'il ne soit pas tombé en désuétude relève quasiment du miracle ; comme le prouvent les fortunes comparées d'un Guy de Maupassant d'une part et d'un Anatole France d'autre part, les lois de la postérité sont parfois insondables. En revanche, la célébrité contemporaine de Maupassant semble s'expliquer assez aisément : l'écrivain doit en partie sa célébrité à sa compréhension aiguë des lois du marché et des diverses attentes de ses lecteurs – ou, pour reprendre les termes de l'esthétique de la réception, il sait percevoir différents horizons d'attente (valeurs culturelles) en fonction de la publication qu'il choisit. Il suffit pour s'en convaincre de comparer les lecteurs-types de *Gil Blas* et du *Gaulois*, puis d'examiner quels types d'œuvres Maupassant donnait à chacun de ces périodiques.⁷⁴

Fondé en 1879 par Auguste Dumont, *Gil Blas* s'attire très rapidement des collaborateurs de renommée publique (Catulle Mendès, Armand Silvestre, Jean Richepin, Jules Vallès, Fernand Xau, Léon Bloy...) qui vont s'attacher à saisir l'esprit du 'Boulevard avec un grand B'.⁷⁵ Delaisement n'hésite d'ailleurs pas à le comparer à la Grenouillère, ce point de ralliement des canotiers de la Seine où va s'encanailler le tout Paris ('*Gil Blas*, c'est un peu la Grenouillère transportée au cœur de Paris')⁷⁶ et le qualifie de 'journal "très parisien" qui donne volontiers à son public

⁷² *Au moins* double car on pourrait prendre en compte une multitude de lecteurs, catégorisés selon leur âge, leur expérience, leur langue maternelle ou l'édition qu'ils ont choisie : ainsi, qu'ont en commun un lycéen forcé d'étudier Maupassant pour le baccalauréat, un étudiant britannique de premier cycle, un lecteur qui dévore à la va-vite une édition de poche dans le métro et un chercheur qui lit, relit et analyse l'édition de la Pléiade ? A des fins de concision, nous éviterons toutefois d'entrer dans ses considérations et simplifierons l'étude à celles des deux oppositions précédemment évoquées : lecteur contemporain / lecteur moderne ; lecteur naïf / lecteur averti.

⁷³ Licari, 'Lecteur', p. 92. Licari qualifie le lecteur contemporain d'*explicite* et le lecteur moderne d'*implicite*. Nous verrons par la suite que cette terminologie est quelque peu abusive.

⁷⁴ On se limitera volontairement à ces deux périodiques auxquels Maupassant collabora – de loin – le plus fréquemment et le plus longtemps (respectivement six et neuf années).

⁷⁵ Ginisty, Paul. *Souvenirs de journalisme et de théâtre* (Les Editions de France, 1930), p. 49.

⁷⁶ Delaisement, *Témoin*, vol. 1, p. 92.

des œuvrettes d'un caractère souvent très leste'.⁷⁷ L'intention coquine de *Gil Blas* est explicite dès l'épigraphe, signée Jules Janin : 'amuser les gens qui passent, leur plaire aujourd'hui et recommencer demain'.⁷⁸ *Gil Blas* n'a aucune prétention politique et un bref survol de sa composition renseigne mieux que de longs commentaires sur le type de lecteurs que *Gil Blas* cherchait à séduire :

- Première page : chronique, *Nouvelles et échos*, *Nouvelles à la main*, *Petites chroniques du pavé* (qu'on appellerait aujourd'hui 'blagues'), *Petite bourse* (en quelques lignes), *Indiscrétions* ;
- Deuxième page : *Informations* (dépêches de quelques lignes), *Journaux et revues* (revue de presse) ;
- Troisième page : *Notices et faits* (faits divers développés et narrés comme des nouvelles), *Petites nouvelles* (faits divers lapidaires, style journalistique), *Le Tour du monde* (faits divers succincts, qui ont en commun le fait qu'ils se déroulent ailleurs qu'à Paris), sport, *Soirée parisienne*, feuilleton ;
- Quatrième page : *La Bourse et les affaires* (petit article), *Courrier des théâtres* (actualité artistique et littéraire), *Passe-temps quotidien* (jeux), petites annonces, cours de la Bourse.⁷⁹

Le contenu volontiers racoleur de *Gil Blas* ne doit cependant pas laisser penser que son lectorat se recrute dans les basses couches de la population. On le voit avec les 'Soirées parisiennes', *Gil Blas* 'est un quotidien de peu d'envergure intellectuelle, mais très mondain'.⁸⁰ En outre, son prix (le même que celui du *Gaulois*) ne le rend pas accessible à tous : quinze centimes à Paris, vingt en province – alors que les 'petites feuilles' se vendent à cinq centimes.

⁷⁷ Delaisement, Gérard. 'Maupassant, Armand Silvestre et les *Contes grassouilleux*', *Le Bel-Ami*. 7 (juin 1958), 4-6 (p. 5).

⁷⁸ Epigraphe qui reprend les thèmes chers au 'premier' *Gil Blas* : 'si tu le [cet ouvrage] lis avec attention, tu y trouveras [...] l'utile mêlé à l'agréable.' Lesage. *Histoire de Gil Blas de Santillane* (Paris : Garnier-Flammarion, 1977), p. 21.

⁷⁹ Pour *Gil Blas* comme pour *Le Gaulois*, la disposition n'est qu'indicative (celle-ci date d'un exemplaire de 1880) et est susceptible de changer à tout moment : le journal ne devant pas dépasser quatre pages pour des raisons économiques évidentes, tout est bon pour 'tasser' au maximum les articles, peu importe l'ordre.

⁸⁰ Goyet, *Nouvelle*, p. 97.

‘Conservateur, monarchiste, clérical, militariste’, on ne saurait rêver plus distinct de *Gil Blas* que *Le Gaulois*.⁸¹ Lancé en 1868 par Edmond Tarbé des Sablons et Henri de Pène, il est racheté en 1879 par une société dont Arthur Meyer (jusque-là chargé des échos mondains) est le directeur. Ce dernier va rallier un journal déjà antirépublicain à la cause légitimiste : ‘*Le Gaulois*, sous la direction d’Arthur Meyer, [...] devient l’organe de l’aristocratie française.’⁸² Là encore, un rapide coup d’œil du côté de la composition permet de saisir les différences entre les deux périodiques :

- Première page : chronique, *Echos de Paris / Nos échos* (bulletin météorologique, politique, potins mondains), *Nouvelles à la main* (‘blagues’, mais en nombre réduit par rapport à *Gil Blas*), *Chroniques parisiennes* ;
- Deuxième page : *Libres propos* (chronique), *La Journée parisienne*, *A travers la presse* (revue de presse), feuilleton ;
- Troisième page : *Tribunaux / Jugements et arrêts*, *Nouvelles diverses*, *Les Journaux étrangers*, cours de la Bourse, publicités (*Le Gaulois* s’en nourrit plus que *Gil Blas* et peut aller jusqu’à lui accorder une page entière), *Les Livres*, *Les Premières* ;
- Quatrième page : *La Soirée parisienne*, sport, *Echos des Théâtres*, *Offres et demandes* (petites annonces), *Renseignements utiles* (conseils, jeux, notices nécrologiques).

Le caractère plus ‘sérieux’ du contenu – qui s’inspire de celui du *Figaro* – est en outre suggéré par la typographie, la présentation générale et la retranscription occasionnelle d’extraits du *Journal Officiel*.

Maupassant va très nettement adapter sa prose aux lecteurs respectifs des deux périodiques. Dans un excellent article – à ma connaissance le seul de ce genre – Donaldson-Evans examine les conditions de publications de deux nouvelles aux titres quasiment identiques (‘Conte de Noël’ et ‘Nuit de Noël’) publiées à un jour d’intervalle (les 25 et 26 décembre 1882, histoire d’actualiser encore un peu le récit)... mais respectivement données au *Gaulois* et à *Gil Blas*. A la lecture des deux nouvelles, on comprend les choix de publication de l’auteur. ‘Conte de Noël’ traite

⁸¹ Commentaire provenant d’un document intitulé ‘Etat contenant des renseignements sur les principaux journaux publiés à Paris’ (registre de 1908 de la Direction Générale des Recherches de la Préfecture de police) et cité par Albert et al., p. 50.

⁸² Vaucher, Anne de. ‘Théorie et pratique du journalisme chez Maupassant’, *Bérénice (Letteratura Francese Contemporanea : Le Correnti d’avanguardia)*, 19 (mars 1987), 399-411 (n. 3, p. 410).

de possession démoniaque et de conversion, sujets fort appropriés au lectorat conservateur et clérical du *Gaulois*. Avec sa prostituée qui accouche dans le lit de son client le soir de Noël, ‘Nuit de Noël’ présente en revanche de quoi satisfaire les appétits égrillards des lecteurs de *Gil Blas*.

Because he depended upon their [the short stories'] success for his livelihood [...] we can reasonably assume that Maupassant chose his subjects with his reading public – its tastes, mores, and conventions – well in mind. Hence the stories are interesting not only for their literary value but because they illuminate that shadowy extra-textual space that separates and yet links together author and reader.⁸³

La thèse de Donaldson-Evans peut être étendue à l'ensemble du corpus maupassantien : le qualificatif de ‘maître incontesté de la nouvelle’ souvent appliqué à Maupassant résulte en partie de son aptitude à identifier différents types de lectorats et à distinguer le mode de publication le mieux adapté à chaque écrit. Maupassant va par exemple publier dans *Gil Blas* et *Le Gaulois* de nombreuses nouvelles mettant en scène des employés ou des paysans (qui ne constituent globalement pas le lectorat de ces périodiques) – ces nouvelles ne seront de surcroît jamais republiées dans des journaux plus populaires.

Ceci dit, sur la réception, tant contemporaine que moderne, des œuvres de Maupassant, seules quelques allégations sont possibles. Et l'appellation même de ‘lecteur’ est quelque peu réductrice :

Le public d'un livre, lui, est, me semble-t-il, une entité de droit plus vaste que la somme de ses lecteurs, parce qu'il englobe, à titre parfois très actif, des personnes qui ne le lisent pas nécessairement, ou pas entièrement, mais qui participent à sa diffusion, et donc à sa “réception”.⁸⁴

C'est pourquoi nous ouvrirons une dernière parenthèse théorique concernant le *lecteur implicite*. L'analyse s'est jusque-là limitée au *lecteur réel*, celui à qui l'auteur pensait en écrivant son texte : les lecteurs-types du *Gaulois* et de *Gil Blas* et, dans une certaine mesure, les lecteurs futurs. Toutefois, il est nécessaire d'élargir l'étude à une entité lectorale plus absolue, une sorte de sur-catégorie qui ferait abstraction des comportements de lecture individuels (d'une époque à une autre, d'un lecteur à un autre), forcément subjectifs et réducteurs. Ainsi Iser établit-il une distinction entre le lecteur réel d'une œuvre littéraire et son homologue ‘fictif’ ou implicite (*implied reader*), qu'il définit en ces termes :

⁸³ Donaldson-Evans, Mary. “‘Nuit de Noël’ and ‘Conte de Noël’ : Ironic Diptych in Maupassant’s Work”, *French Review*, 54 (1980-81), 66-77 (p. 66).

⁸⁴ Genette, Gérard. *Seuils* (Paris : Seuil, 1987), p. 72.

~~He embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect – predispositions laid down, not by an empirical outside reality, but by the text itself. Consequently, the implied reader as a concept has its roots firmly planted in the structure of the text ; he is a construct and in no way to be identified with any real reader.~~⁸⁵

A la différence du lecteur réel, le lecteur implicite appartient au domaine de la virtualité et représente ‘la somme des instructions du roman [du texte littéraire] sur la façon dont il doit être lu’ ; ‘le lecteur implicite, c’est l’ensemble des stratégies textuelles par lesquelles une œuvre conditionne sa lecture.’⁸⁶ A des fins de complétude, l’analyse se référera à ces deux niveaux de définitions du lecteur, selon qu’elle se concentrera sur l’un ou l’autre des éléments de la triple relation auteur / lecteur / texte : une définition particulière mais néanmoins plurielle (les lecteurs réels) lorsqu’on isolera différents comportements de lecture ; et une définition plus généralisante (l’entité ‘lecteur implicite’), lorsqu’on invoquera les stratégies textuelles mises en jeu par l’auteur pour s’assurer la compréhension du lecteur réel.⁸⁷ Pourquoi cependant restreindre cette approche pragmatique d’une part à la nouvelle et d’autre part à Maupassant ?

4. Maupassant et ses lecteurs

Si nous avons délibérément choisi de nous en tenir aux œuvres courtes, c’est pour deux raisons bien distinctes. La première – sans doute la plus évidente au premier abord – relève de la taille de la nouvelle. Les méthodes d’observation et d’analyse des moyens employés par l’auteur et du parcours de lecture de son récepteur sont infiniment plus aisées dès lors qu’elles sont employées sur des œuvres courtes. ‘La miniature fait en effet apparaître des relations que dissimulerait l’œuvre de vaste envergure.’⁸⁸ La deuxième raison procède des caractéristiques spécifiques de la

⁸⁵ Iser, *Act*, p. 34. Je souligne. Ce qu’Iser et Booth nomment *implied reader* prend chez Fish le nom de lecteur informé (*informed reader*), chez Eco celui de lecteur modèle (*model reader*), chez Wolff celui d’*intended reader* et chez Riffaterre celui de *superreader* (pp. 30-34).

⁸⁶ Jouve, Vincent. *L’Effet-personnage dans le roman* (Paris : Presses Universitaires de France, “Ecriture”, 1992), p. 19.

⁸⁷ Lorsque nous parlerons de *lecteur*, il faudra comprendre *lecteur réel*. Quant au *lecteur modèle*, nous lui préférons l’appellation plus concrète de *lecteur-type* (entité réelle, contemporaine de l’auteur).

⁸⁸ Grojnowski, *Lire*, p. 143.

nouvelle, qui découlent elles-mêmes de son principe de concision élémentaire. 'The short story does allow, perhaps even invites, sameness, its compressed form making it especially liable to formulaic treatment.'⁸⁹ Parce qu'elle est assujettie à certaines restrictions concernant sa taille et son format (ce qui est d'autant plus vrai lorsqu'elle est publiée dans la presse périodique), la nouvelle met en jeu un nombre limité de techniques narratives dont la répétition, chez le même auteur ou d'un auteur à un autre (nous verrons dans la deuxième partie que la plupart de ces techniques sont conventionnelles), les rend facilement isolables et identifiables.

Ce n'est pas que dans le roman la longueur noierait les oppositions signifiantes, que l'analyste aurait alors du mal à dégager. C'est que le roman *renonce* à cette organisation trop simple de la matière, à cette lumière sans ombres. Le roman construit patiemment des demi-vérités, des vérités plus complexes, tout comme il construit ses personnages au lieu de les faire surgir tout armés dans l'esprit du lecteur en recourant à des types.⁹⁰

Lorsque nous avons tenté d'établir l'appartenance générique de la nouvelle, nous avons remarqué que l'écart fondamental qui sépare cette dernière du roman ne résultait pas seulement de la longueur, mais bien des techniques narratives mises en jeu par chaque forme. Or, la nouvelle, avec sa structure relativement simple (simple par rapport à la complexité essentielle du roman) et ses personnages et thèmes puisés dans un répertoire restreint, permet de dégager – plus clairement qu'avec des œuvres touffues – certains aspects de la communication auteur / lecteur. C'est ce qui fait dire à Cogman que la narratologie (et par réduction, l'étude de la réception du lecteur) convient particulièrement à l'étude de récits courts : 'the result is that narratology has provided tools for the study of short fiction rather than of narrative in general.'⁹¹

La théorie de la réception est en outre parfaitement légitimée dans un contexte dix-neuviémiste global, et en particulier en ce qui concerne les écrits de Maupassant. Cette double motivation relève conjointement de facteurs externes (mutation d'une littérature d'élite à une littérature de masse) et de facteurs internes (transformation des techniques narratives). Nous avons vu que la capitalisation de la société et de la presse avait entraîné dans son sillage celle de la littérature. Cette commercialisation grandissante aura deux effets majeurs sur la production littéraire. Premièrement, les écrivains se devront d'adapter leur prose aux besoins d'un lecteur-

⁸⁹ Shaw, p. 18.

⁹⁰ Goyet, *Nouvelle*, p. 85.

⁹¹ Cogman, *Narration*, p. 11.

consommateur : les conditions de publication de la nouvelle au XIX^e siècle signifient qu'il ne s'agit plus de satisfaire un public déjà conquis (le lecteur qui achetait le livre d'un auteur qu'il connaissait et appréciait), mais de séduire un consommateur potentiel (celui qui, ayant découvert un auteur dans un journal, ira ensuite se procurer son recueil). Or, nous avons vu que Maupassant, en businessman hors pair, excellait à ce stratagème. Non seulement il avait un don pour appréhender les diverses demandes de ces lecteurs-consommateurs, mais il savait en outre distinguer dans sa propre production ce qui valait ou non la peine d'être réédité (de nombreuses nouvelles ne seront ainsi jamais reprises sous forme de recueil du vivant de l'auteur). Le fait que nous ayons préféré Maupassant à tout autre nouvelliste pour cette étude de la réception ne relève donc pas tant des particularités stylistiques de sa prose que de sa faculté à discerner plusieurs lectorats-types et à intégrer dans ses nouvelles un nombre limité de procédés conventionnels réutilisables et déclinables à dessein.

La deuxième conséquence de la massification de la production littéraire trouve son origine dans la critique de la 'littérature facile' : la littérature fera désormais l'objet d'une théorisation grandissante (de la part de Poe, de Baudelaire, de James, de Zola et de l'école naturaliste, et même de Maupassant, qui s'y essaiera avec 'Le Roman'), induisant par-là même certains changements d'ordre narratif.⁹² En réaction à cette 'littérature industrielle' – qui était l'apanage du roman-feuilleton des décennies précédentes – la deuxième moitié du XIX^e marque la reconnaissance du *travail* de l'auteur. L'article de Poe sur Hawthorne est ainsi novateur dans la mesure où il donne naissance au concept de *contrôle* de l'auteur – concept repris par James, selon qui la concision nécessite 'a science of control'.⁹³ Jamais la littérature n'avait eu autant besoin d'être défendue, professionnalisée et théorisée ; et c'est en grande partie à sa vulgarisation qu'elle le doit. Ces deux notions (travail et contrôle) ont non seulement perduré, mais sont en outre demeurées essentielles à toute approche expressive (centrée sur l'auteur) : 'what is striking in Maupassant's stories is the dominant and manipulative role of the narrator, which is very different from that in

⁹² Poe ; Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, in *Œuvres complètes*, vol. 2 (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976) ; James, Henry. *L'Art de la fiction* (Bruxelles : Complexe, "Le Regard littéraire", 1987).

⁹³ James, Henry. Préface à 'The Lesson of the Master', in *The Art of the Novel : Critical Prefaces* (New York, 1962), p. 231.

the novels.’⁹⁴ La littérature ‘de basse extraction’ a également suscité des modifications concernant l’approche pragmatique des textes littéraires. Dans une tentative de renverser la situation de l’œuvre littéraire (c’est-à-dire de la rendre à l’élite intellectuelle), le XIX^e siècle va rendre la littérature moins transparente : l’auteur exercera désormais son contrôle à l’insu du lecteur (Gratton considère le récit court comme ‘a form which at the very least anticipates or invokes the narrative intelligence of its reader’), ce qui aura pour conséquence diverses modifications stylistiques allant de l’effacement du narrateur au non-dit.⁹⁵ ‘Writers less and less propelled readers along any turnpike toward moral betterment but instead structured stories to direct them through labyrinths of doubt and speculation.’⁹⁶ Nous verrons que, là encore, Maupassant ne déroge pas à la règle.

C’est dans cette perspective ambivalente (adaptation aux lois du marché / opacification de la narration) qu’une étude pragmatique de la nouvelle s’avère particulièrement intéressante. Pourtant, la réception des œuvres courtes de Maupassant n’a jamais fait l’objet d’un ouvrage entier. Ou bien les œuvres de Maupassant sont citées à titre d’exemple dans des ouvrages sur la nouvelle en général⁹⁷ ou bien les théories littéraires précédemment définies ne sont que succinctement appliquées à l’étude d’une ou deux nouvelles dans un article d’une dizaine de pages.⁹⁸ En outre, la critique a jusque-là accordé bien plus d’importance à la description des techniques employées par l’auteur qu’à leurs effets sur le lecteur

⁹⁴ Bryant, David. *The Rhetoric of Pessimism and Strategies of Containment in the Short Stories of Guy de Maupassant* (Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen Press, “Studies in French Literature”, 7, 1993), p. 141.

⁹⁵ Gratton, *Modern*, p. 16.

⁹⁶ Fusco, Richard. *Maupassant and the American Short Story : The Influence of Form at the Turn of the Century* (The Pennsylvania State University Press, 1994), p. 98.

⁹⁷ Shaw ; Hanson ; Goyet, *Nouvelle* ; Grojnowski, *Lire* ; Godenne, *Nouvelle française* ; Lohafer, Susan. *Coming to Terms with the Short Story* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1983) ; Flower, John Ernest, éd. *Short French Fiction : Essays on the Short Story in France in the Twentieth Century* (University of Exeter Press, 1998).

⁹⁸ Pour n’en citer que quelques-uns : Calí, Andrea. *Figures narratologiques dans La Maison Tellier : Collana dell’Istituto di Lingue e Letterature Straniere* (Lecce : Adriatica, 1981) ; Cogman, Peter W. M. ‘Gaps and Gap-Filling in Maupassant’s “Le Champ d’oliviers”’, *French Studies Bulletin*, 60 (automne 1996), 9-13 ; Courtés, Joseph. ‘L’Objet du croire dans “La Ficelle” de Maupassant’, *Cahiers Roumains d’Etudes Littéraires*, 3 (1982), 61-73 ; Dickson, Colin. ‘Théorie et pratique de la clôture : L’Exemple de Maupassant dans “La Maison Tellier”’, *French Review*, 64 (octobre 1990), 42-53 ; Falicka, Krystyna. ‘Lecture sémiotique d’un texte naturaliste : Structures spatio-temporelles dans “Mademoiselle Perle” de Maupassant’, in *Approches méthodologiques de la recherche littéraire*, sous la direction de Aleksander Ablamowicz (Katowice : Uniwersytet Śląski, 1985), pp. 38-46.

(‘the emphasis tends to be on classification of technique rather than defining of effect’) – fait paradoxal semble-t-il puisque l’une ne va pas sans l’autre.⁹⁹ L’objet de cette thèse n’est pas de théoriser une question qui, bien que concrète, est déjà encombrée d’un jargon rebutant – encore moins d’offrir une taxinomie soi-disant exhaustive de *toutes* les lectures possibles de toutes les nouvelles de Maupassant. Il s’agira simplement de pousser plus avant une réflexion entamée avec succès ces dernières années, et d’ouvrir d’autres pistes de recherches sur la réception des nouvelles de Maupassant.

C’est pourquoi nous avons choisi de ne considérer, dans un corpus vaste de quelque trois cents nouvelles, qu’une cinquantaine d’entre elles. Il nous semble en effet plus pertinent d’étudier en profondeur un nombre restreint de textes (deux ou trois à chaque fois) pour illustrer chaque argument plutôt que de citer une liste de titres. En outre, le lecteur n’ayant pas nécessairement en tête l’histoire relatée par chaque nouvelle, ce procédé permettra d’éviter d’encombrants résumés. La sélection a été exécutée selon plusieurs critères (parmi lesquels : la date de publication, le mode de publication, la longueur du texte, le contenu thématique) permettant ainsi de faire varier tous les paramètres possibles et d’offrir ce que nous espérons être une vue d’ensemble de la production maupassantienne. Nous faillirons par endroits à la règle que nous nous sommes fixée (à savoir, n’utiliser que des nouvelles), dans la mesure où la progression de l’information – nous pensons notamment au chapitre 4 sur la vraisemblance culturelle – nécessite un recours à des textes plus longs, tels que les romans *Bel-Ami* et *Mont-Oriol*. Enfin, une douzaine de chroniques ayant un lien thématique ou structurel avec les nouvelles étudiées viendront compléter le tableau.

* * * * *

Dans une première partie, nous ‘décortiquerons’ la nouvelle, c’est-à-dire que nous la scinderons en trois parties (ce que l’on pourrait appeler grossièrement le début, le milieu et la fin) afin de mettre en lumière sa structure interne et d’observer les effets de cette dernière sur le lecteur.

Parmi les lieux stratégiques du récit bref [...], une importance particulière doit être accordée à des éléments dits “paratextuels” comme le titre (éventuellement affecté d’une épigraphe) et

⁹⁹ Cogman, Peter W. M. ‘Maupassant’s Inhibited Narrators’, *Neophilologus*, 81 (1997), 35-47 (n. 10, p. 47).

textuels, comme le début ou la fin. [...] Alors que les premiers mots amorcent, que les derniers verrouillent, le titre représente "ce qui reste" une fois qu'on a tout oublié.¹⁰⁰

Le paratexte, soit tout ce qui n'est pas le texte proprement dit (titre, sous-titre, prologue, épigraphe, dédicace) remplit une fonction prépondérante : c'est le premier contact du lecteur avec le texte et, comme le souligne Grojnowski en ce qui concerne le titre, également le dernier. Le lecteur, qui peut en outre opérer plusieurs va-et-vient entre le récit et son titre afin de s'assurer de la pertinence de ce qu'il lit, va souvent retourner au titre à l'issue de sa lecture. Si le titre possède une incommensurable valeur mnémonique, la plupart des autres éléments paratextuels sont en revanche oubliés aussitôt qu'ils sont lus. Mais là n'est pas l'essentiel : véritables modes d'emploi, ces éléments facilitent la réception du lecteur dans la mesure où ils renseignent aussi bien sur le lecteur-type cerné par l'auteur (dans le cas de la dédicace) que sur la façon dont le texte doit être lu (sous-titre, prologue et épigraphe) – ce qui revient finalement au même.

Le 'milieu' du texte sera quant à lui illustré par l'exemple de l'enchâssement : un narrateur-personnage raconte son histoire à un public-personnage ; l'histoire se trouve ainsi 'encadrée' par un début et / ou une fin mettant en scène les conditions d'énonciation. Ce n'est pas par hasard que nous avons choisi cette technique spécifique qui, bien qu'employée fréquemment par Maupassant (et, en proportions plus ou moins importantes, par la majorité des auteurs de nouvelles), ne l'a pas été dans tous ses récits courts. Comme nous l'avons noté plus haut, le conte oral a engendré la nouvelle écrite. De cette lignée, il reste une thématique indéracinable : celle du 'dire'. Pour Sullivan, Cogman et Brooks, c'est la définition même de la nouvelle que d'être fondée sur un rapport entre le narrateur et son narrataire (celui qui écoute), rapport qui permet de surcroît d'authentifier la narration.¹⁰¹

Chaque personnage est obligé, à partir des informations qu'il reçoit, de construire les faits et les personnages qui l'entourent ; il est en cela rigoureusement parallèle au lecteur qui construit l'univers imaginaire à partir de ses informations à lui (le texte, le vraisemblable) ; la lecture devient ainsi (inévitavelmente) l'un des thèmes du livre.¹⁰²

¹⁰⁰ Grojnowski, *Lire*, p. 131.

¹⁰¹ Sullivan, *Short Stories* ; Cogman, *Narration* ; Brooks, Peter. 'Le Conteur : Réflexions à partir de Walter Benjamin', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 225-42.

¹⁰² Todorov, *Genres*, pp. 94-95. Je souligne.

Le narrateur et le narrataire du texte reflètent la relation de communication (elle, extratextuelle) qui existe entre l'auteur et le lecteur, et c'est en ce sens que le procédé d'enchâssement nous intéresse : il permet la mise en scène intratextuelle des conditions préalables à tout récit et, s'il y a retour au cadre, celles des effets de la narration sur le narrataire / lecteur.

Nous accorderons enfin une importance toute particulière à ces effets, c'est-à-dire à la portée (la 'résonance') des derniers mots du texte sur le lecteur, aux 'échos par lesquels une information [...] se prolongent [*sic*] en suggestions'.¹⁰³ On pourrait reprocher à cette division tripartite de ne pas vraiment en être une : si l'on a bien dégagé un paratexte, un milieu et une fin, les premiers mots du texte ne semblent pas être mentionnés. Ils le sont toutefois, mais en rapport avec ces trois autres catégories structurelles : le paratexte introduit le début du texte, le cadre des nouvelles enchâssées n'est rien d'autre que cette introduction ; quant à la clôture, son sens dépend de sa corrélation avec l'ouverture. Nous avons donc préféré ne pas étudier séparément les premiers mots de la nouvelle afin d'éviter des répétitions superflues.

Outre qu'il s'agira d'une approche plus thématique que structurelle, la deuxième partie permettra d'élargir l'étude en considérant les procédés maupassantiens de *vraisemblabilisation* (ou comment rendre plausible ce qui relève, par essence, de la fiction) comme autant de conventions relevant d'une longue tradition littéraire.

If [...] one claims that the qualities of literary works can be identified only in the structures of the reader's response, then literary theory has a crucial and explanatory task : [...] it must account for responses by investigating the conventions and norms which enable responses and interpretations to be as they are.¹⁰⁴

Une analyse approfondie de l'univers fictif de Maupassant (personnages, thèmes, intrigues) prouve la répétition non seulement d'une méthode propre à l'auteur, mais également d'une formule littéraire normative. Attendu que 'toute œuvre littéraire est conventionnelle', cette deuxième partie visera à établir quels types de conventions se rapportent à quels éléments du texte et quelles attitudes elles prescrivent au lecteur.¹⁰⁵ Pour ce faire, nous nous appuierons amplement sur la théorie de Culler

¹⁰³ Grojnowski, *Lire*, p. 150.

¹⁰⁴ Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction* (London ; Melbourne ; Hendley : Routledge & Kegan Paul, 1983), p. 123.

¹⁰⁵ Todorov, *Introduction*, p. 15.

développée dans *Structuralist Poetics* : nous reprendrons sa division en niveaux de vraisemblance et l'adapterons à quatre objets thématiques.¹⁰⁶ Ainsi la notion de *vraisemblance culturelle* renvoie aux personnages, souvent stéréotypés de façon à garantir à la fois la concision du texte et la familiarisation du lecteur (ce qu'il reconnaît). Cette dernière est à son tour consolidée par le *principe de l'écart minimal* qui sous-tend tout acte pragmatique.

This principle states that we reconstrue the world of a fiction and of a counterfactual as being the closest possible to the reality we know. [...] It is by virtue of the principle of minimal departure that hearers are able to form reasonably comprehensive representations of the foreign worlds created through discourse, even though the verbal description of these worlds is always incomplete.¹⁰⁷

Le métalangage sera, lui, associé au *conventionnellement naturel*, tandis que l'intrigue et la thématique seront affectées par la généricité (elle aussi, comme nous l'avons déjà noté, conventionnelle). Enfin, une étude des nouvelles de Maupassant serait incomplète sans mention aucune de l'ironie qui sous-tend bon nombre de ses œuvres : fort contagieux, ce quatrième et dernier niveau de vraisemblance se transmet sans peine aux autres.

¹⁰⁶ Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics : Structuralism Linguistics and the Study of Literature* (London ; Henley : Routledge & Kegan Paul, 1975).

¹⁰⁷ Ryan, Marie-Laure. 'Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal Departure', *Poetics*, 9 (1980), 403-22 (p. 406).

Première Partie

La nouvelle : Structure et effets

La lecture n'a pas d'existence ponctuelle :
le livre est le livre qu'on entame, qu'on poursuit, qu'on termine.¹

Cette première partie est née du constat suivant : attendu que l'information semble se concentrer majoritairement en trois endroits du texte (au sein du paratexte, là où il y a passage d'un narrateur à un autre et dans les dernières lignes), la structure du récit court paraît guider totalement l'acte de lecture. Par quels moyens spécifiques y parvient-elle ? Quels messages se dégagent de chaque élément du récit court ? Quels sont les effets de cette structure ternaire sur le lecteur ? Telles seront les questions auxquelles cette première partie tentera d'apporter quelques réponses.

Avant d'entamer la discussion, il reste à définir ces trois points-clés qui régissent l'articulation de l'énoncé littéraire. De même que chaque niveau du texte prescrit une certaine lecture, le passage d'un niveau à un autre met en jeu un certain nombre de jalons informationnels (de procédés qui informent le lecteur qu'il y a changement), notamment en mettant en jeu un discours métalinguistique, c'est-à-dire une réflexion sur le texte et sur sa portée. Ces trois endroits du texte court présentent donc deux caractéristiques : la délimitation et l'information. Ce que Jakobson nomme *appareil démarcatif* revêt chez Hamon l'appellation de *frontières interne ou externe*. Si la désignation d'Hamon a sur celle de Jakobson l'avantage de considérer le passage d'un niveau à l'autre, aucune des deux n'implique clairement la nature informationnelle de ces niveaux – il faut pour cela attendre la définition :

Il s'agit d'un ensemble de lieux stratégiques qui constituent les frontières externes (début-fin) et internes (frontières entre focalisations différentes, entre narration et description, entre style direct et style indirect, entre récit enchâssant et récit enchâssé, entre chapitres, strophes, vers etc.) du texte, lieux où tend à se développer et à se localiser un discours métalinguistique, implicite ou explicite, du texte sur lui-même et / ou sur les codes en général.²

¹ Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque* (The Hague : Mouton, 1973), p. 89.

² Hamon, Philippe. 'Texte littéraire et métalangage', *Poétique*, 31 (1977), 261-84 (p. 266).

Faute d'une terminologie plus explicite, nous maintiendrons néanmoins le qualificatif d'*appareil démarcatif* pour ces trois endroits-clés du récit court, tout en gardant à l'esprit que la démarcation induit nécessairement l'information.

L'appareil démarcatif est donc l'ensemble des lieux textuels où s'opère un changement d'ordre structurel et informationnel. Ces changements apparaissent à trois niveaux du texte court (le roman, parce qu'il s'articule en plusieurs chapitres et qu'il met parfois en jeu plusieurs voix, en comptabilise un plus grand nombre) :

- Au début : le paratexte (titre, préface, avis au lecteur, etc.), bien que physiquement détaché du reste de l'énoncé littéraire, induit un passage au texte de par sa teneur thématique ;
- Au milieu : le texte se démarque toujours du paratexte. Cependant, il existe – à foison dans le cas de Maupassant – un cas particulièrement riche de démarcation textuelle : l'enchâssement.
- A la fin : la clôture peut faire figure de commentaire rétroactif sur le texte ou bien au contraire ouvrir le champ d'interprétation au-delà des limites purement formelles du texte.

Chapitre 1. Annoncer : Le paratexte à l'œuvre

Le livre [...] était là sur ma table. Je ne l'avais pas ouvert ; cependant je croyais savoir ce qu'il contenait, et il est arrivé que mes prévisions se sont réalisées.¹

De même que l'introduction nous a amenés à considérer les diverses formes écrites qui entourent les nouvelles dans les journaux de l'époque, l'analyse structurale des textes proprement dits passe en premier lieu par celle des éléments qui l'environnent. Le *paratexte* – également qualifié de *péritexte* par Hoek – représente l'ensemble de ces éléments qui gravitent *autour* du texte.² Sont ainsi rangés dans cette catégorie les titres, les sous-titres, les frontispices, les préfaces, les postfaces, les avant-propos, les notes, etc.

Dans *Palimpsestes*, Genette dénombre cinq types de relations transtextuelles (il y a transtextualité à chaque fois que l'on peut repérer la présence d'un texte second dans un texte premier) parmi lesquels figure la paratextualité, que l'auteur définit comme la relation que le texte entretient avec son paratexte.³ Cette relation entre le *co-texte* (pour reprendre la terminologie de Hoek), c'est-à-dire le texte à proprement parler, celui qui raconte une histoire, et son paratexte est particulièrement riche dans les nouvelles de Maupassant.⁴ Ne serait-ce qu'au vu de la longueur du texte maupassantien – généralement quatre à six pages dans l'édition de la Pléiade – il paraît justifié de s'attarder sur les éléments qui le circonscrivent. Mais surtout, ces éléments paratextuels méritent une analyse méticuleuse dans la mesure où ils influent sur le lecteur – que ce soit en définissant un *lecteur implicite* (virtuel) ou en dirigeant les attentes d'un lecteur réel.

¹ Zola, Emile. 'Proudhon et Courbet', in *Ecrits sur l'art*, éd. par Jean-Pierre Leduc-Adine (Paris : Gallimard, "Tel", 1991), p. 41.

² Hoek, Leo Huib. 'Le Métadiscours des titres. Le Cas Maupassant : Une analyse sémiotique', in *(En)jeux de la communication romanesque : Hommage à Françoise van Rossum-Guyon*, éd. par Suzan van Dijk et Christa Stevens (Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1994), pp. 213-24.

³ Genette, Gérard. *Palimpsestes : La Littérature au second degré* (Paris : Seuil, "Poétique", 1982), p. 9.

⁴ Afin de ne pas encombrer l'étude d'un énième terme de jargon littéraire, nous qualifierons simplement le co-texte de 'texte'.

Whether they take the form of a developed dedication, an epigraph, a preliminary note, or they are integrated into the text, addresses to the reader which define an ideal reader are both unsettling and unstable ; they are there, in the book, but reject the book to where they are not.⁵

Le paratexte remplit ainsi cette double fonction paradoxale d'exister dans le texte et de renvoyer à un objet autre que le texte lui-même. Le propre du paratexte est donc son ambivalence : sa position (avant ou après le texte – beaucoup plus rarement intégré dans ce dernier) et sa qualité discursive le situent dans un domaine-frontière, à la limite de l'intratextuel et de l'extratextuel. En effet, si certains éléments paratextuels signifient le texte (tels les titres, qui renvoient bien à une réalité textuelle puisqu'ils ne sauraient être totalement déconnectés de ce qu'ils annoncent), d'autres au contraire concernent plus directement un lecteur implicite. Ainsi, les dédicaces à telle ou telle personnalité connue du lecteur réel renseignent *de facto* ce dernier quant à la manière dont il doit diriger sa lecture (réalité extratextuelle) et sur le contenu potentiel de la nouvelle (réalité intratextuelle). De même, les épigraphes et les sous-titres pavent discrètement un chemin de décodage modèle (réalité extratextuelle) tout en préparant le lecteur réel à retrouver dans le texte certains thèmes et sujets abordés dans le paratexte (réalité intratextuelle). Cependant, tel n'est pas toujours le cas puisque l'auteur peut parfois prendre un malin plaisir à engager son lecteur sur une fausse piste. Dans ce cas particulier, le paratexte peut infirmer les données textuelles et ainsi remplir un (contre-)rôle dans la révélation.

La particularité maupassantienne réside surtout dans le fait que l'auteur n'a pas donné la même importance à chaque élément paratextuel. Si les dédicaces foisonnent, les sous-titres et les épigraphes sont beaucoup plus sporadiques. À l'exception du 'Roman', 'étude' littéraire (selon les propres termes de Maupassant) empreinte de flaubertisme qui s'apparente bien plus à une chronique qu'à une préface,⁶ les notes ou éventuelles postfaces sont inexistantes, de même que les avant-propos et préfaces autographes (aux œuvres de son cru). En revanche, les préfaces allographes, c'est-à-dire aux écrits de ses contemporains, sont plus nombreuses

⁵ Coste, Didier. 'Three Concepts of the Reader and Their Contribution to a Theory of the Literary Text', *Orbis Litterarum*, 34 (1979), 271-86 (p. 275).

⁶ Son statut est pour le moins ambigu car elle fut néanmoins publiée en pseudo-préface à *Pierre et Jean*.

(Longhi en comptabilise douze).⁷ Cependant, ce type d'écriture liminaire sera exclu de notre analyse dans la mesure où il ne remplit pas de fonction paratextuelle propre (parce qu'il ne renvoie pas à un texte du même auteur). En outre, une étude chronologique des nouvelles de Maupassant montrera que certains éléments paratextuels (et plus particulièrement les dédicaces) sont caractéristiques d'une époque, qu'ils peuvent apparaître en bloc par vagues successives tout comme le corpus peut accuser un manque paratextuel pendant de longues périodes. Avant de nous pencher plus avant sur la question paratextuelle, commençons par le commencement : le titre, unité minimale de structuration.

1. Titres

Les titres des nouvelles de Maupassant peuvent sembler à première vue ne pas avoir troublé l'auteur outre mesure. Au total, vingt-huit nouvelles – soit une sur onze – arborent ou le même titre ou un titre extrêmement similaire (variation de nombre : singulier / pluriel), à tel point qu'elles ne sont différenciables que par leur contenu. Ainsi, les tables des matières de la plupart des éditions des œuvres complètes de Maupassant font suivre le titre de la première phrase du texte. Le paratexte (et *a fortiori* le titre) manque alors à son devoir de singularisation et il advient au texte d'y suppléer. Selon Thorel-Cailleteau, 'de tels titres désignent l'arbitraire d'un choix, signalent que l'auteur a tranché selon son caprice dans la réalité – et, peut-être, que tous les sujets sont équivalents.'⁸ Il semble néanmoins qu'il y ait plus à dire sur cette reprise de titres.

Tout d'abord, évitons de prendre les apparences pour des réalités : certes, bon nombre des écrits courts de Maupassant étaient écrits d'un seul jet et à des fins alimentaires (les fameux *pot-boilers* dont parle Sullivan), mais cela ne signifie pas

⁷ Longhi, Maria Giulia. 'Maupassant préfacier', *Dix-neuf / Vingt : Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), pp. 43-82.

⁸ Thorel-Cailleteau, Sylvie. *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence* (Mont-de-Marsan : Editions InterUniversitaires, 1994), p. 256.

pour autant qu'il se désintéressait de leur titre.⁹ Hoek fait à ce sujet des remarques édifiantes : preuves à l'appui (lettres sollicitant de ses éditeurs divers remaniements de titres, lettres à Flaubert dans lesquelles il peste contre des titres qu'il juge mauvais), il démontre que, contrairement aux idées reçues 'l'auteur était très attentif au choix de ses titres et à leur ordre dans le recueil' et que 'Maupassant ne suit pas aveuglément l'avis de son éditeur mais considère le titre comme une partie intégrante du récit et non comme une simple enseigne publicitaire'.¹⁰ Par conséquent, le recyclage des titres peut ne pas être tout à fait fortuit et permet donc de distinguer les grandes lignes thématiques chères à l'auteur.

Ainsi se dessine en filigrane le déroulement d'une vie à la Maupassant : de l'appel de l'amour et de la situation qui lui y le plus propice ('Clair de Lune', par deux reprises) à la paternité ('L'Enfant', 'Le Père', 'Le Baptême', repris chacun deux fois), il n'y a qu'un pas, qui conduira par la suite au besoin de confession ('La Confession', reprise-record : trois fois), puis à la nostalgie ('Souvenir', 'Une soirée', deux fois chacun) ou à la rencontre fortuite ('En voyage', 'Rencontre', deux fois chacun), toutes deux systématiquement garantes d'une vie ratée – à l'occasion, quelques incartades dans le domaine du fantastique ('La Peur', à deux reprises). Parfois la reprise se fait à peu d'intervalle, comme dans le cas de la deuxième et de la troisième 'Confession' (respectivement publiées dans *Gil Blas* du 12 août 1884 et dans *Le Figaro* du 10 novembre de la même année) et marque une volonté consciente de la part de l'auteur de fournir à deux quotidiens différents une substance en apparence similaire ; il semble en effet peu probable que Maupassant ait oublié le titre d'une nouvelle écrite moins de trois mois auparavant. Parfois au contraire le même titre peut avoir été donné par simple omission de l'auteur : ainsi les deux nouvelles intitulées 'Le Père' furent données au même journal (*Gil Blas*) les 20 novembre 1883 et 26 juillet 1887. D'autres fois encore, la reprise peut ne pas être totale, mais seule une variation minimale permet de différencier un binôme de nouvelles : ajout d'un article indéfini ('Fou ?' / 'Un fou ?') ou défini ('Epaves' / 'L'Epave'), procédé de vases communicants entre le singulier et le pluriel ('La

⁹ Sullivan, Edward D. *Maupassant the Novelist* (Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1978), p. 8.

¹⁰ Hoek, Leo Huib. 'Stylisation et symbolisation dans les titres des *Contes et Nouvelles* de Guy de Maupassant', in *La Littérature et ses doubles*, textes réunis par Leo H. Hoek (Groningue : Institut de langues romanes, 1985), pp. 70-85 (p. 72 ; p. 75).

Bécasse' / 'Les Bécasses' ; 'Souvenir' / 'Souvenirs' / 'Souvenir' ; 'Les Epingles' / 'L'Epingle'), singularisation ('Le Lit' / 'Le Lit 29'), variation au niveau de la ponctuation ('Un fou ?' / 'Un fou'), etc.

Qu'elle soit consciente ou non, la reprise des mêmes titres, voire de titres très rapprochés, est toujours porteuse de sens puisqu'elle permet de dégager une série de thèmes récurrents. En revanche, ce type de recyclage porte atteinte à la fonction première du titre, qui est de singulariser le texte. En bref, peu importe la richesse thématique dont ces titres-reprises peuvent être chargés, il nous faudra les écarter du corpus car au niveau purement structurel, ils ne permettent pas de conclusion valable : comment en effet expliquer les intentions particulières de l'auteur quand le titre lui-même n'est pas particularisant ?

'Titles at once precede, predispose, dispose, and look back upon action.'¹¹ C'est sur cette triple propriété (on exclura 'precede' qui renvoie à une situation et non à une fonction) que nous baserons notre analyse des titres maupassantiens. De par sa situation liminaire, le titre prédispose le lecteur à une certaine lecture, de même qu'il déclenche en lui des horizons d'attente particuliers. Les titres éponymes (ou titres-noms) remplissent cette fonction à merveille : avant même d'appréhender le texte, le lecteur sait que Rosalie Prudent, Mademoiselle Perle ou Madame Parisse joueront un rôle primordial dans les nouvelles portant leur nom. De plus, le titre dispose, organise, structure l'ensemble de la nouvelle. Des titres aux accents nettement rhétoriques, particulièrement lorsque la ponctuation s'en mêle ('Qui sait ?', 'Un Fou ?', 'Enragée ?'), appellent des questions subsidiaires (qui sait *quoi* ? ; est-il *vraiment* fou ? ; est-elle *enragée* ? ; et qui est-elle ? ...). 'Le titre, en inscrivant une *ignorance* comme marque du roman [de la nouvelle] désigne par avance le *savoir* qu'il produit comme bénéfice de sa lecture.'¹² En outre, la relecture (et plus particulièrement la relecture des textes courts, dont les titres sont plus sujets à l'oubli que ceux d'œuvres plus conséquentes) conduit le lecteur à réfléchir sur la pertinence du paratexte ainsi que sur la portée du texte.

Les titres des nouvelles de Maupassant fonctionnent bien selon le schéma exposé par Seidel, puisqu'ils déclenchent leur résolution soit dès l'ouverture du texte

¹¹ Seidel, Michael. 'Running Titles', in *Second Thoughts : A Focus on Rereading*, éd. par David Galef (Detroit : Wayne State University Press, 1998), pp. 34-50 (p. 34).

¹² Grivel, p. 172.

proprement dit, auquel cas ils dirigent la lecture ('predipose') ; soit au cours du texte et servent ainsi de jalons structurels ('dispose') ; soit dans les dernières lignes du texte, auquel cas ils exigent une relecture ('look back upon action'). Il est néanmoins indispensable de rajouter deux sous-catégories à la théorie de Seidel pour pouvoir l'adapter à l'étude de Maupassant. Dans certains cas, les titres ne se contentent pas d'une unique mention en tête de texte mais ponctuent la nouvelle, initiant par-là même une structure plus manifeste que celle opérée par les titres qui ne sont pas répétés. Ils rentrent donc dans la catégorie des titres structurants ('dispose'). D'autres titres, que l'on qualifiera d'*antithétiques*, déjouent au contraire les attentes du lecteur en annonçant un schéma de lecture qui s'avèrera erroné par la suite. Parce que ces non-titres obligent le lecteur à relire le paratexte à la lumière des révélations du texte, ils seront englobés dans la catégorie des titres *rétroactifs* ('look back upon action').

Titres prospectifs

Les titres *prospectifs*, c'est-à-dire ceux qui sont expliqués dès les premières lignes de la nouvelle et qui prédisposent donc le lecteur à décoder le texte de façon juste, non faussée, sont en fin de compte les plus rares dans le corpus maupassantien. Maupassant utilise en effet peu de titres *commentatifs* ou *évaluatifs*.¹³ La raison en est simple : pour maintenir l'intérêt d'un lecteur potentiel, il est nécessaire de ne pas lui donner toutes les clés en main immédiatement – donc de ne pas donner un titre trop révélateur. Ce sont néanmoins ceux dont la forme revêt une plus grande diversité.

Le titre prospectif peut en premier lieu diriger la lecture selon un axe générique. Il annonce en ce cas le genre de la nouvelle (correspondance, pétition, journal intime, etc.) et est dit *métadiscursif*, dans la mesure où il s'attache plutôt à un rôle de commentaire et qu'il entretient un rapport plus ténu avec la diégèse (l'histoire) elle-même. Le métadiscours – 'discours-instrument servant à parler d'un

¹³ Hoek, Leo Huib. 'La Segmentation de l'amorce argumentative-commentative dans les *Contes et Nouvelles* de Guy de Maupassant : Une enquête empirique en pragmatique narrative', *Studia Poetica*, 8 (1985), 57-94 (p. 92).

discours-objet' – est présent dans trois des quatre catégories utilisées par Hoek pour classer les titres maupassantiens en fonction de ce qu'ils annoncent.¹⁴

- Certains titres renvoient à la diégèse et ne présentent donc aucune métadiscursivité : ce sont ce que Hoek appelle des titres *subjectaux* et Genette des titres *thématiques*.¹⁵ Il peut s'agir soit de titres prospectifs qui n'attribuent pas de genre à la nouvelle ('Mon oncle Sosthène'), soit de titres structurants ('Ce Cochon de Morin'), soit de titres rétroactifs ('Mademoiselle Fifi'), que nous analyserons plus tard dans ce chapitre ;
- Certains titres présentent un opérateur métadiscursif et annoncent ainsi un mode de présentation particulier à l'intérieur de la nouvelle : 'Une lettre', 'Nos lettres' (deux cas de formes épistolaires intégrées dans la narration). Genette de son côté les qualifie de *paragénériques* (*Seuils*, p. 82) ;
- Certains titres contiennent ce qui apparaît à première vue comme un opérateur métadiscursif mais qui s'avèrera en fait être un opérateur diégétique. Seule la lecture du texte permet de déterminer leur appartenance à cette catégorie. Ils sont alors qualifiés de *pseudo-métadiscursifs* parce qu'ils n'annoncent pas un mode, mais le contenu de la diégèse : 'Le Testament' ;
- Certains titres sont métadiscursifs ; leur opérateur métadiscursif attribue clairement au texte un genre particulier et donc une présentation en conséquence : 'Notes d'un voyageur', 'Pétition d'un viveur malgré lui', 'Lettre trouvée sur un noyé'. Chez Genette, le titre entièrement métadiscursif est qualifié de *rhématique*, parce qu'en linguistique, le *thème* '(ce dont on parle)' s'oppose au *rhème* '(ce qu'on en dit)' (*Seuils*, p. 75). Ceci dit, cette dernière catégorie n'est pas purement rhématique mais, selon la terminologie genettienne, *mixte* (c'est-à-dire qu'elle allie un élément rhématique à un élément thématique) : 'tous les titres

¹⁴ Hoek, 'Métadiscours', p. 213.

¹⁵ Genette, *Seuils*, p. 75. Les références ultérieures à cette édition seront indiquées dans le corps du texte.

de ce type commencent par une désignation du genre, et donc du texte, et continuent par une désignation du thème' (*Seuils*, pp. 84-85).

C'est ce dernier cas qui nous intéressera pour l'étude des titres *prospectifs-métadiscursifs*. 'Pétition d'un viveur malgré lui' en est un exemple-type. Le titre annonce non seulement un contenu, mais également un genre : il ne s'agira pas d'une narration traditionnelle mais d'une pétition, ce qui programmera une lecture en conséquence. La forme sera totalement soumise à ce critère générique et la présentation générale en découlera. Dans 'Pétition d'un viveur malgré lui', la forme se mêle au ton déclaratif au point de ne faire plus qu'un : la solennité de la présentation ceint, clôture et définit la narration plus sûrement qu'aucune autre technique narrative. L'exposition qui annonce la pétition ne pourrait être plus formelle : 'Messieurs les présidents des tribunaux, Messieurs les magistrats, Messieurs les jurés' (I, 342).¹⁶ Suit la pétition elle-même, parsemée comme il se doit lors d'un appel d'une série d'adresses aux narrataires (les récepteurs virtuels du message définis on ne peut plus clairement par l'adresse initiale : présidents des tribunaux, magistrats et jurés).

Je viens protester contre vos jugements, contre la partialité révoltante de vos décisions [...] chaque fois qu'une affaire d'amour est portée devant votre tribunal.
Je suis vieux, messieurs (I, 342)

Mais ce n'est point de tout cela que je prétends vous parler. (I, 343)

Messieurs, vous eussiez fait comme eux. Eh bien, vous ne connaissez pas la femme, vous ne la comprenez pas, vous êtes odieusement injustes.
Ecoutez-moi. (I, 343)

Croyez-moi, messieurs les jurés. (I, 344)

Vous m'avez condamné à l'unanimité. (I, 345)

Je termine, messieurs. (I, 345)

Ce sont vos clientes.
Sondez leurs cœurs. Ecoutez-les causer (I, 345)

N'oubliez point ceci, messieurs (I, 345)

¹⁶ Toutes les références aux nouvelles et aux romans de Maupassant renverront à l'édition établie et annotée par Louis Forestier : *Contes et nouvelles I* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974) ; *Contes et nouvelles II* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992) et *Romans* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987). Les références aux nouvelles seront abrégées ainsi : (TOME, page), celles aux romans comme suit : (R, page).

La conclusion est sans appel ; elle reprend mot pour mot et dans l'ordre initial la forme de l'ouverture :

Telle est mon humble opinion, basée sur une vieille expérience. Je la soumets à vos méditations.

Et j'ai l'honneur d'être,
Messieurs les présidents des tribunaux,
Messieurs les magistrats,
Messieurs les jurés,
Votre très obéissant serviteur,

MAUFRIGNEUSE. (I, 346)

La narration de 'Pétition d'un viveur malgré lui' épouse donc totalement la forme, lui est entièrement assujettie.

Le titre métadiscursif s'avère ainsi un discours triple : d'abord par rapport au co-texte dont il révèle le sujet, comme le fait en principe tout titre, ensuite par rapport au genre du conte dont il programme la lecture, et finalement par rapport au système poétique de l'auteur, qui, en révélant dès le titre sa conception littéraire et les oppositions axiologiques qui la fondent, circonscrit d'avance le sens du texte.¹⁷

Aucune liberté n'est prise avec la genericité prescrite par le titre. Le lecteur s'attend à trouver une pétition et en trouve une, tant au niveau de la structure ou de la présentation, que du mode d'énonciation ou de la thématique. Les cas de titres prospectifs annonçant un genre sont néanmoins des cas relativement isolés dans le corpus maupassantien. En effet, ils renvoient bien plus souvent au contenu thématique de la nouvelle.

Le titre – qu'il soit prospectif, structurant ou rétroactif – est une 'machine pavlovienne' qui informe le lecteur sur ce qui va suivre (qu'il s'agisse du genre ou du contenu), éveille en lui certaines attentes et lui enseigne à réagir selon elles.¹⁸ L'attente varie en fonction du bagage culturel de chaque lecteur (ses connaissances, ses préconceptions, ses expériences personnelles). En quelque sorte, le lecteur du titre est toujours un relecteur : il n'est jamais totalement désarmé face au titre, mais a assimilé un ensemble de valeurs culturelles qui lui permettront de mieux appréhender le texte à la lumière des quelques indices fournis par le titre. 'Titles set a work within the contexts of a tradition, link it with what has been, or ought to be, assimilated by a reader even before beginning to read.'¹⁹

¹⁷ Hoek, 'Métadiscours', pp. 223-24.

¹⁸ Goldenstein, Jean-Pierre. 'Lire-écrire avec Maupassant', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 189-201(p. 197).

¹⁹ Seidel, p. 35.

Les titres prospectifs vont encore plus loin dans l'information du lecteur et dans le modelage de ses attentes que les autres types de titres. A l'inverse de leurs homologues rétroactifs, ils n'amènent pas le lecteur sur une fausse piste interprétative ; à la différence des titres structurants, ils lui procurent immédiatement les indices nécessaires à un décodage réussi du texte. Pour illustrer notre propos, prenons le cas de trois nouvelles ('Mots d'amour', 'La Roche aux guillemots', et 'La Mère aux monstres') dont les titres respectifs conduisent le lecteur à formuler des attentes vis-à-vis du contenu thématique – attentes qui seront satisfaites en un laps de temps réduit (entre le premier paragraphe et la première page du texte). Un titre comme 'Mots d'amour' peut initialement amener le lecteur à formuler une double attente : pris au sens figuré, les mots d'amour peuvent être de romantiques épîtres que s'échangent deux amants ; compris de manière plus restrictive et au sens propre, le texte peut rapporter des fragments de paroles tendres. Les deux attentes se révèlent justes, à des degrés différents. La première attente est partiellement satisfaite dans la mesure où le titre opère aussi au niveau métadiscursif : la généricité sera effectivement celle d'une correspondance. La deuxième attente s'avère correcte dès l'adresse au destinataire de la lettre ('mon gros coq chéri', I, 358), mais la donnée initiale est complétée quelques lignes plus loin : il s'agira de mots dont la tendresse n'ont d'égal que la niaiserie (titre ironique, antiphrastique).

Je voudrais t'avoir toujours près de moi, et t'embrasser tout le jour, en te donnant, ô mon cœur, mon chat aimé, tous les noms tendres qui me viendraient à la pensée. Je t'adore, je t'adore, je t'adore, ô mon beau coq.

Ta poulette,

SOPHIE. (I, 358)

Maupassant truffe cette première missive d'indices qui, mis en relation avec le titre, doivent permettre au lecteur d'en imaginer la réponse du destinataire : ponctuation haletante, exclamation-déclamation ('ô', par deux fois), répétition puérile (rythme ternaire de comptine : 'Je t'adore, je t'adore, je t'adore'), vocables tirés tout droit d'un bestiaire et – la cerise sur le gâteau – explication noir sur blanc grâce à une locution paraphrasant sans vergogne le titre ('en te donnant [...] tous les noms tendres'). 'Mots d'amour' est donc un modèle d'intitulé prospectif puisqu'il suffit au lecteur d'opérer un rapide va-et-vient entre le titre et ces quelques mots pour saisir d'un seul jet le contenu thématique de la nouvelle tout entière.

‘La Roche aux guillemots’ est un titre prospectif d’un tout autre ordre, qui joue sur le mode didactique. Si le titre ne permet pas au lecteur de prédire la diégèse, il donne néanmoins une indication topographique. La roche aux guillemots ne sera que le cadre d’une histoire dont le titre entretiendra finalement peu de rapports avec elle. Il peut donc paraître saugrenu de ranger ‘La Roche aux guillemots’ dans la catégorie des titres prospectifs. Cependant, bien qu’il ne fournisse aucune indication quant au déroulement de l’histoire, le titre délimite un espace géographique et surtout renseigne le lecteur quant à sa propre signification. Une roche, tout le monde sait ce que c’est ; le guillemot en revanche soulève quelques questions chez le lecteur qui n’est ni ornithologue, ni chasseur confirmé. Maupassant l’a bien compris, qui se voit contraint de fournir des renseignements encyclopédiques sur le guillemot.

La première phrase, lapidaire au possible et mise en exergue, reprend le mot-clé du titre (c’est-à-dire celui qui risque fort d’être incompris du lecteur du *Gaulois*) : ‘voici la saison des guillemots’ (I, 411). Puis l’auteur enchaîne sur une description générale des personnages : problème non résolu. Enfin une autre phrase vient piquer la curiosité du lecteur tout en l’informant au compte-gouttes : ‘ce sont les derniers chasseurs de guillemots’ (I, 411). Le guillemot serait donc *a priori* un animal. S’ensuit un autre paragraphe avant d’arriver à la définition tant attendue :

Le guillemot est un oiseau voyageur fort rare, dont les habitudes sont étranges. Il habite presque toute l’année les parages de Terre-Neuve, des îles Saint-Pierre et Miquelon ; mais, au moment des amours, une bande d’émigrants traverse l’Océan, et, tous les ans, vient pondre et couvrir au même endroit, à la roche dite *aux Guillemots*, près d’Etretat. (I, 411)

Maupassant fait d’une pierre deux coups : définition du terme ‘guillemot’ et explication du titre. Certes, l’intérêt de ces passages ne réside pas (seulement) dans leur valeur pédagogique. Quoi que la variété de la faune normande ait ses charmes, il s’agit surtout de renseigner le lecteur sur la thématique de la nouvelle (ici bien moins mise à nu que dans ‘Mots d’amour’) : ‘La Roche aux guillemots’ est un récit de chasse. Peu importe qu’il s’agisse d’une histoire qui ne traite que de la chasse ou que cette dernière n’en soit qu’un élément ; la révélation diégétique n’est ni du ressort du paratexte, ni même de l’introduction, mais de la suite du texte. Il suffit au lecteur de comprendre le titre et ses implications thématiques primaires, et d’orienter sa lecture dans cette direction afin de mieux saisir les événements suivants. ‘La Roche aux guillemots’ remplit donc parfaitement son rôle de titre prospectif, quoi que d’une manière plus lourde, moins épurée que ‘Mots d’amour’.

Il en va de même pour ‘La Mère aux monstres’, titre au premier abord énigmatique, au vu de la polysémie du terme ‘monstres’ qui peut stigmatiser tout aussi bien une tare physique qu’un défaut moral. Sa progéniture est-elle monstrueuse, au sens de ‘difforme’ ou bien le terme désigne-il tout bonnement une fratrie de chenapans ? C’est le champ lexical de la première phrase qui fournira au lecteur la possibilité de choisir entre ces deux suppositions : “je me suis rappelé cette *horrible* histoire et cette *horrible* femme” (I, 842 ; je souligne). Quant à l’article contracté ‘aux’, il renseigne le lecteur à deux niveaux. Il agit tout d’abord comme un idiolecte, c’est-à-dire qu’il démasque un certain utilisateur de l’expression : la possession est désignée par un patois populaire, de même qu’avec ‘Le Crime au père Boniface’ ou ‘La Bête à Maît’ Belhomme’ – par opposition à la forme soutenue ‘La Mère *des* monstres’. Mais surtout, il renvoie au contenu thématique. En effet, l’inventeur de l’expression n’est pas le narrateur ; ceci est manifeste dès les premiers paragraphes du texte :

Mon histoire date de loin déjà, mais on n’oublie point ces choses. (I, 842)

Quand j’eus examiné avec des exclamations d’enthousiasme bienveillant toutes les curiosités de la contrée (I, 842)

Là où le lecteur s’attendait à trouver un patois, il découvre un langage relativement châtié. Le narrateur, qui semble avoir des lettres (cf. l’utilisation du passé antérieur), ne peut de toute évidence pas utiliser une langue aussi relâchée. De là, le lecteur peut aisément en conclure que l’ami du narrateur, qui utilisera le premier l’expression ‘mère aux monstres’, possède un bagage culturel à peu près égal à celui de son comparse ; il ne fait donc que reprendre une appellation collective. Or, la dénomination collective renvoie le plus souvent chez Maupassant à une rumeur, un on-dit, une légende. Reste à savoir si la légende sera vérifiée ou s’il ne s’agira que d’un ragot sans fondements – ce sera là le rôle du texte.

Le titre de ‘La Mère aux monstres’ balise la lecture puisqu’il donne une poignée d’indications non négligeables quant au contenu de la nouvelle. Par la suite, ce titre prospectif suivra un chemin similaire à celui de ‘La Roche aux guillemots’ : le ton sera clairement celui de la didactique. Après avoir épuisé toutes les curiosités touristiques qu’offre la région de l’ami à qui il est venu rendre visite, le narrateur pense pouvoir souffler un peu. ‘Mais tout à coup il poussa un cri : “Ah, si ! nous avons la mère *aux monstres*, il faut que je te la fasse connaître”’ (I, 842). Notons au passage que l’italique renforce ce que nous venons de déduire : l’intonation du

locuteur marque son rejet volontaire d'un registre linguistique qui ne lui appartient pas-en propre. Le narrateur agit ensuite comme un double intratextuel du lecteur en questionnant son ami sur la signification de ces paroles : "qui ça ? la mère aux monstres ?" (I, 842). L'explication est immédiate ; elle vérifie et complète la supposition initiale du lecteur : "c'est une femme abominable, un vrai démon, un être qui met au jour chaque année, volontairement, des enfants difformes, hideux, effrayants, des monstres enfin, et qui les vend aux montreurs de phénomènes" (I, 842). A partir de là, la suite de l'histoire est prédictible (et ce *a fortiori* pour un lecteur du XIX^e, accoutumé à un univers littéraire où foisonnent les phénomènes de foires) : le sujet a été explicité, peut-être d'une patte un peu lourde, et l'once de mystère que contenait le titre a été balayée. L'important est que le lecteur soit dans le domaine du connu, que le titre le prédispose à trouver dans la nouvelle un contenu tout à fait juste, qu'il 'déclenche un parcours figuratif prévisible'.²⁰

Une dernière sous-catégorie de titres prospectifs, peut-être la plus rapidement identifiable comme telle, est celle des titres éponymes. Certes, Maupassant affectionnait les articles indéfinis, par essence généralisants et peu informatifs ('le titre n'est ni fourre-tout, ni imprécision. Il dit la valeur générale des choses')²¹ et suivait ainsi une tendance en vogue à l'époque ('tout porte à croire que les naturalistes sont plus enclins que d'autres à utiliser dans les titres de leurs c&n [sic] des articles indéfinis').²² Mais – particularité de l'auteur, qui l'utilisa plus que tout autre nouvelliste – Maupassant raffolait également des titres-noms qui, en mettant en avant un personnage, ont le pouvoir de singulariser l'expérience au plus haut degré.²³ Si trente-deux nouvelles du corpus maupassantien débutent par l'article indéfini 'un' ou 'une',²⁴ le total s'élève à cinquante et une pour les titres-noms.

²⁰ Hoek. Leo Huib. 'Exception, antiphrase et aliénation : Le Rôle discursif de l'article indéfini dans les titres des *Contes et nouvelles* de Maupassant', *Revue des Sciences Humaines*, 201 (janvier-mars 1986), 155-63 (p. 157).

²¹ Forestier, Louis. "La Meilleure garce" : Observations sur *Des vers* de Maupassant', *Dix-neuf/Vingt : Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), 25-41(p. 30).

²² Hoek, 'Exception', p. 156.

²³ 'L'emploi du prénom seul, dans le titre, attire davantage encore l'attention sur l'exemplarité de chaque cas'. Forestier, II, 1691, n. 1.

²⁴ Il faut toutefois porter ce total à quarante-trois si l'on compte les titres qui *comportent* l'article défini ('L'Odyssée d'une fille', 'Auprès d'un mort', 'Garçon, un bock !...').

Une fois de plus, la valeur prospective (dans le cas des titres éponymes) ou non (dans celui des titres généralisants) du titre dépend du contenu de la nouvelle. C'est pourquoi ces cinquante et un titres de nouvelles seront classés selon les attentes qu'ils provoquent chez le lecteur, sans chercher à fouiller le contenu plus avant. Le titre est en effet dans la plupart des cas source d'information. 'Ordinary names as titles become prescriptive ; they modify scope, set confines, suggest the familiar, merge the narrative strategies of fiction with confessional, biographical, and autobiographical literature.'²⁵ Cependant, nous verrons que certains titres-éponymes (tels 'Mademoiselle Fifi' ou 'Mademoiselle Cocotte', dont les protagonistes sont respectivement un soldat de l'armée prussienne et une chienne) déjouent les attentes du lecteur. Puisqu'il s'agit avant tout de discerner une structure particulière (la formulation d'attentes de la part du lecteur) et non la thématique générale de la nouvelle, la classification suivante ne tiendra pas compte de la signification réelle (dans le cas des noms d'animaux : 'Pierrot', 'Mademoiselle Cocotte', 'Coco', 'Misti'), de la valeur affective ('Mon oncle Jules', 'Mon oncle Sosthène') ou symbolique ('M. Jocaste') du titre.²⁶ Pour des raisons de fonctionnalités différentes, seront également exclus les titres qui ne font que contenir un nom de personnage, ce dernier n'en constituant pas la base ('L'Aventure de Walter Schnaffs', 'La Bête à Maît' Belhomme', 'Le Cas de Mme Luneau', 'Ce cochon de Morin', 'Le Rosier de Mme Husson') ou les titres qui renvoient au protagoniste sans faire état d'un nom propre ('La Femme de Paul'). Les frontières entre les différentes catégories étant mouvantes, là où le lecteur a lieu de ne pas savoir où classer tel ou tel titre, la justification apparaît entre parenthèses. Enfin, nous avons classé les titres par ordre chronologique (dans chaque catégorie) et en fonction du degré de désignation du protagoniste : de la dénomination la plus complète à la plus succincte.

• Trois titres affichant une rigueur d'état civil (prénom + nom) :

'Yveline Samoris', 'Rosalie Prudent', 'Julie Romain'.

²⁵ Seidel, pp. 35-36.

²⁶ Le nom 'M. Jocaste' remplit une fonction toute symbolique car il n'est à aucun moment mentionné dans le texte. Le titre informe ici le lecteur quant au contenu thématique (l'inceste), mais ne désigne pas un protagoniste.

- Onze titres renvoyant à un nom officiel :

‘Le Docteur Héraclius Gloss’, ‘Mademoiselle Fifi’ (le lecteur appréhende le titre comme un nom officiel, bien qu’il renvoie en réalité à un surnom : ‘ses camarades ne l’appelaient plus que Mlle Fifi. Ce surnom lui venait de [...] l’habitude qu’il avait prise, pour exprimer son souverain mépris des êtres et des choses, d’employer à tout moment la locution française – *fi, fi donc*’, I, 386-87), ‘Madame Baptiste’ (une fois de plus, le lecteur pense à un nom officiel, jusqu’à ce que sa certitude soit ébranlée : ‘figurez-vous que cette jeune femme, Mme Paul Hamot’, I, 655 et que le leurre finisse par être révélé : ‘quelques petits voyous l’appelaient “madame Baptiste”, du nom du valet qui l’avait outragée et perdue’, I, 656), ‘M. Jocaste’, ‘Mademoiselle Cocotte’, ‘Miss Harriet’, ‘Monsieur Parent’, ‘Mademoiselle Perle’ (bien qu’initialement il s’agisse d’un surnom : ‘on ne la nomma que plus tard, Mlle Perle, d’ailleurs. On la fit baptiser d’abord : “Marie, Simonne, Claire”, Claire devant lui servir de nom de famille’, II, 679), ‘Madame Parisse’, ‘Le Marquis de Fumerol’, ‘Madame Hermet’.

- Onze titres-patronymes :

‘Le Père Milon’, ‘L’Ami Patience’, ‘La Mère Sauvage’ (dans ce cas particulier, le narrateur lui-même ne tranche pas : ‘on les appelait les Sauvage. Était-ce un nom ou un sobriquet ?’, I, 1218)²⁷, ‘Les Sœurs Rondoli’, ‘Bombard’, ‘Le Père Montgilet’, ‘La Petite Roque’, ‘Moiron’, ‘Duchoux’, ‘Hautot père et fils’, ‘Boitelle’.

- Dix-huit titres-prénoms :

‘Marroca’, ‘Mon oncle Sosthène’, ‘Pierrot’, ‘L’Ami Joseph’, ‘Denis’, ‘La Martine’ (qui se révélera par la suite être un nom de famille : ‘la Martine prit à droite pour entrer à “la Martinière”, la ferme de son père, Jean Martin’, I, 974), ‘Mon oncle Jules’, ‘Coco’, ‘Misti’, ‘Rose’, ‘Châli’, ‘Yvette’, ‘Berthe’, ‘Joseph’, ‘Le Père Amable’ (qui pourrait tout aussi bien être un nom, si l’information n’était démentie à la troisième page : ‘le fils du vieux sourd Amable Houlbrèque’, II, 733), ‘Clochette’ (le lecteur suppose qu’il ne s’agit pas là d’un nom, mais la confirmation de cette supposition n’apparaît que vers la fin : ‘la belle Hortense, qui vient de mourir chez

²⁷ Le tome I de l’édition de la Pléiade fait état d’une majuscule, selon la volonté de l’auteur (table des matières, p. 1678) alors que la table alphabétique du tome II laisse le nom en minuscules (p. 1775). Une simple coquille qui en dit long...

vous et qu'on baptisa plus tard Clochette, après son accident', II, 854), 'Allouma', 'Alexandre'.

- Huit titres-surnoms :

'Boule de Suif' ('la femme, une de celles appelées galantes, était célèbre par son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom de Boule de suif', I, 91), 'Le Père Judas' ('et on commença dans la contrée à nommer le mendiant "Le père Judas"', I, 752), 'Saint-Antoine' ('on l'appelait Saint-Antoine, parce qu'il se nommait Antoine, et aussi peut-être parce qu'il était bon vivant', I, 772), 'La Reine Hortense' ('on l'appelait, dans Argenteuil, la reine Hortense. Personne ne sut jamais pourquoi', I, 802), 'Tombouctou' ('il était fils d'un grand chef, d'une sorte de roi nègre des environs de Tombouctou. Je lui demandai son nom. Il répondit quelque chose comme Chavaharibouhalikhranafotapolarà. Il me parut plus simple de lui donner le nom de son pays : "Tombouctou"', I, 926), 'Mohammed-Fripouille' (qui ne peut de toute évidence pas être autre chose qu'un surnom), 'Toine' (diminutif d'Antoine aisément identifiable par le lecteur). Enfin, 'Ça ira' est sans doute le titre-surnom le moins pertinent : la valeur du titre n'est pas évidente au premier abord et il faut attendre la troisième page pour qu'elle soit explicitée : 'nous l'avions baptisée *Ça ira*, parce qu'elle se plaignait toujours de la destinée, de sa malchance, de ses déboires' (II, 574).

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, un simple surnom n'est pas moins informant qu'un registre d'état civil. En effet, il présente le narrateur (celui qui emploie le surnom) au lecteur de même qu'il familiarise ce dernier avec le contexte de la nouvelle. Ce n'est ainsi pas un hasard si la réécriture de certaines nouvelles passe par cette familiarisation : 'Yveline Samoris' devient 'Yvette', 'Le Petit' devient 'Monsieur Parent' (certes un patronyme, mais un patronyme chargé de symbolisme). En règle générale donc, le titre éponyme remplit auprès du lecteur une fonction prospective en lui désignant directement le protagoniste ainsi qu'en lui fournissant quelques renseignements au sujet du narrateur et de la thématique. Rares sont en effet les cas de mésinformation du lecteur, et quand tel est le cas, la correction apparaît relativement tôt dans l'énoncé (voir les exemples entre parenthèses). 'In some cases, it [the name] points to possible reinterpretation of the

narrative, thereby helping to unveil the basic ambiguity which is, indeed, a characteristic of Maupassant's best short stories.'²⁸

La classification chronologique permet de dégager une certaine systématisation des titres éponymes dans le corpus maupassantien. Si les titres-prénoms et titres-surnoms caractérisent les écrits des premières années (de 1882 à 1885), les titres-patronymes furent généralement utilisés par l'auteur dans la deuxième moitié de sa production (de 1884 à 1889). 'Coco' et 'Misti', deux nouvelles mettant en jeu des animaux et portant des titres étrangement similaires, furent publiées à seulement un jour d'intervalle (respectivement les 21 et 22 janvier 1884). Bien évidemment, cette technique de réemploi passa inaperçue aux yeux des lecteurs de l'époque car Maupassant prit soin de les publier respectivement dans *Le Gaulois* et *Gil Blas* et d'adapter le contenu thématique en fonction des attentes de chaque lectorat : 'Coco', nouvelle aux allures de conte philosophique, narre l'histoire d'un vieil âne inutile qui meurt en martyr exemplaire aux mains d'un goujat dont la bêtise n'a d'égal que la cruauté ; dans 'Misti', une femme adultère se voit contrainte de se débarrasser de son chat après qu'une diseuse de bonne aventure lui a conté comment son démoniaque de chat a défiguré son amant. Le procédé est le même en ce qui concerne les titres 'état civil' puisque deux sur trois furent composés à moins de trois semaines d'écart : 'Rosalie Prudent' (le 2 mars 1886) et 'Julie Romain' (le 20 mars 1886) furent respectivement données à *Gil Blas* et au *Gaulois*. A noter également : l'attention que Maupassant portait à ces titres-noms puisque bon nombre sont situés en tête de recueil et lui confèrent ainsi son nom : c'est le cas de 'Mademoiselle Fifi', 'Miss Harriet', 'Les Sœurs Rondoli', 'Yvette', 'Toine', 'Monsieur Parent', 'La Petite Roque' – soit près de la moitié des recueils publiés du vivant de l'auteur.

Titres structurants

Une seconde fonction du titre est de disposer, de structurer la nouvelle. Entrent ainsi dans cette catégorie les nouvelles dont le titre est expliqué graduellement (et non dès les premières lignes) ou qui englobent et répètent le titre dans le texte, permettant de

²⁸ Schapira, Charlotte. 'Proper Names in Maupassant's Short Stories', *Names : A Journal of Onomastics*, 40 (décembre 1992), 253-59 (p. 258).

la sorte au lecteur de saisir l'organisation plus générale de la nouvelle. 'Un fils' et 'Un parricide', un tandem de nouvelles aux thèmes similaires (le champ sémantique reste celui de la parenté, de la descendance), illustreront le premier cas. L'article indéfini confère aux deux titres une indétermination qu'il incombera au texte d'élucider. Qui veut faire voyager son lecteur loin dans le domaine interprétatif, ménage sa monture : l'auteur ne saurait révéler le contenu de la nouvelle dès l'ouverture. Le titre est-il particularisant ou au contraire généralisant ? La nouvelle racontera-t-elle l'histoire d'un fils, d'un parricide unique en leur genre ou débouchera-t-elle sur un exemple universel ?

Dans 'Un fils', la révélation graduelle du titre sert en outre de jalon structurel au récit dans la mesure où elle permet d'introduire un récit second (ou récit enchâssé) à l'intérieur du récit premier (ou récit enchâssant). La nouvelle s'ouvre sur un cadre traditionnel mêlant description des personnages (un sénateur et un académicien) et du paysage. Cependant, ce dernier porte déjà les accents du titre : 'le sénateur s'arrêta, huma le nuage fécondant qui flottait' (I, 416). Les premiers mots du sénateur ne disent rien d'autre que la parturition universelle :

"Quand on songe que ces imperceptibles atomes qui sentent bon, vont créer des existences à des centaines de lieues d'ici, vont faire tressaillir les fibres et les sèves d'arbres femelles et produire des êtres à racines, naissant d'un germe, comme nous, mortels comme nous, et qui seront remplacés par d'autres êtres de même essence, comme nous toujours !" (I, 416)

La triple répétition 'comme nous' pousse d'ores et déjà le lecteur à établir un lien comparatif entre le titre et le discours du sénateur. En outre, elle l'amène à formuler des attentes quant à la suite de l'histoire : il s'agira selon toute vraisemblance soit de l'histoire spécifique de la progéniture d'un des protagonistes soit de l'histoire générale de l'humanité qui se reproduit, génération après génération. Les indices sont nombreux qui confortent le lecteur dans ses attentes : "ah ! mon gaillard, s'il te fallait faire le compte de tes enfants, tu serais bigrement embarrassé", "il n'est guère d'homme qui ne possède des enfants ignorés, ces enfants dits *de père inconnu*" (I, 417). Le discours de l'académicien complète les données initiales : l'équivalent prospectif de ce titre structurant aurait pu être 'Un enfant illégitime' ou 'Un bâtard'. La fonction du titre aurait alors été toute différente, de même que son impact sur le lecteur. L'académicien procède du général au particulier : en énonçant des préceptes vagues et sans citer d'exemples pour étayer sa théorie, en utilisant le *nous* globalisant, il s'adresse autant à son narrataire (le sénateur) qu'au lecteur.

“Eh bien, mon ami, dans ce nombre êtes-vous sûr que vous n’en ayez pas fécondé au moins une, et que vous ne possédiez point sur le pavé, ou au bain, un chenapan de fils qui vole et assassine les honnêtes gens, c’est-à-dire nous” (I, 417)

“Quels sont les générateurs ? – Vous, – moi, – nous tous, les hommes dits *comme il faut* !” (I, 417)

“Les voleurs, les rôdeurs, tous les misérables, enfin, sont nos enfants.” (I, 417-18)

Maupassant maintient scrupuleusement le texte dans le champ lexical de la descendance (‘fils’, ‘fille’, ‘enfant’) et l’information est encore complétée : l’enfant illégitime ne saurait être un citoyen respectable. Le ton est donné ; il permet au lecteur de déchiffrer le particulier (le récit enchâssé) à la lumière des éléments généraux fournis par le récit premier.

En résumé, avant même de lire le récit particularisant de l’académicien (introduit par une locution qui ne fait que valider les suppositions du lecteur : “tenez, j’ai, pour ma part, sur la conscience une très vilaine histoire que je veux vous dire”, I, 418), le lecteur sait : 1. que le sénateur a un fils illégitime ; 2. qu’il l’a rencontré ; 3. que cette rencontre s’est soldée par une déception ; 4. que le bâtard est un voyou. ‘Un fils’ est donc bien un modèle de titre structurant, puisqu’en plus de prédisposer le lecteur au contenu thématique, sa répétition sémantique au sein du texte introduit une microstructure enchâssée. Cette dernière ne paraît finalement servir qu’à titre d’exemple puisque le général a été énoncé dans le récit enchâssant. Cependant, Maupassant parvient à maintenir l’intérêt du lecteur en invalidant la première des quatre propositions, celle dont les trois autres découlent. L’académicien est tout d’abord accusé de la paternité d’un garçon de ferme (avec la mère duquel il avait eu une aventure quelques années plus tôt) par divers indices, qui s’échelonnent du simple doute à une démonstration d’une rigueur mathématique :

“Vous rappelez-vous une gentille petite servante qu’avait alors votre père [...] ?”

Il reprit : “Oui, monsieur ; elle est morte en couches quelques temps après.”

Et, tendant la main vers la cour où un homme maigre et boiteux remuait du fumier, il ajouta :

“Voilà son fils.”

Je me mis à rire. “Il n’est pas beau et ne ressemble guère à sa mère. Il tient du père sans doute.” (I, 421)

A la lumière du titre et des éléments du récit enchâssé qui s’y rattachent, le lecteur a déjà tiré les conclusions qui s’imposent et qui n’ont pas encore effleuré le narrateur. La sentence ‘Voilà *son fils*’, ajoutée au fait qu’elle soit morte en couches ‘quelques temps après’ renvoient une fois de plus le lecteur au titre et lui permettent de vérifier ses quatre propositions initiales. Le doute surgit alors dans l’esprit de l’académicien : “si c’était mon fils, pourtant ?” (I, 422). Après diverses recherches, tout concourt à

la paternité involontaire du narrateur : ‘il était entré dans la vie huit mois et vingt-six jours après mon passage à Pont-Labbé, car je me rappelais parfaitement être arrivé à Lorient le 15 août. L’acte portait la mention : “Père inconnu” (I, 422). La reprise de cette mention officielle dans le récit enchâssé permet une subtile mise en abyme du récit enchâssant et annihile par-là même le peu de doutes qui pouvaient subsister dans l’esprit du lecteur. L’auteur joue néanmoins de l’ambiguïté toujours possible, de ‘l’horrible incertitude’ qui étreint le narrateur et ponctue le texte :

Pour revenir sans cesse à la même horrible incertitude, puis à la conviction plus atroce encore que cet homme était mon fils. [...] Je revoyais ce goujat qui me riait au nez, m’appelait “papa”. (I, 422)

Or, depuis six ans, je vis avec cette pensée, cette horrible incertitude, ce doute abominable. (I, 424)

Le travail du lecteur s’apparente à un constant va-et-vient entre le possible et le réel, entre la certitude et le doute – entre le titre et le texte. Le récit, parce qu’il est truffé de lexèmes qui disent l’empreinte du titre (“voilà son fils”, I, 421 ; ‘était mon fils’, I, 422 ; ‘mon fils ! mon fils !’, I, 423) repose sur une structure extrêmement stable et guide l’interprétation plus sûrement qu’aucune autre directive auctoriale.

‘Un parricide’ met en jeu des jalons structurels identiques, mais efface le doute lié à la paternité. Il s’agit d’un conte du prétoire, comme le laisse entendre la première phrase du texte (‘l’avocat avait plaidé la folie’, I, 553), dans lequel un homme vient se constituer prisonnier pour le meurtre d’un couple de bourgeois. Au départ, il refuse de donner une quelconque explication quant aux motifs de son crime (“je les ai tués parce que j’ai voulu les tuer”, I, 553). S’ensuit un paragraphe narratif qui, au vu du titre, donne d’un coup à la nouvelle tout son sens – mais qui sans l’apport du titre, ne fournirait au lecteur que des indices imprécis.

Cet homme était un enfant naturel sans doute, mis autrefois en nourrice dans le pays, puis abandonné. Il n’avait pas d’autre nom que Georges Louis, mais comme, en grandissant, il devint singulièrement intelligent, avec des goûts et des délicatesses natives que n’avaient point ses camarades, on le surnomma : “le bourgeois”, et on ne l’appela plus autrement. (I, 553-54)

La première phrase laisse à penser au lecteur qu’il ne s’agit pas d’un parricide au sens strict du terme, puisque le meurtrier est orphelin. La suite met l’accent sur des caractéristiques singulières et troublantes de la personnalité du criminel et en appelle ainsi à un certain schéma de lecture : le meurtrier pourrait être le rejeton d’un couple de bourgeois. Le récit enchâssant (la plaidoirie) se clôt effectivement par une révélation qui renvoie au titre : “j’ai tué cet homme et cette femme parce qu’ils

étaient mes parents” (I, 555). Une fois de plus, le titre – ici par le biais d’une paraphrase : ‘tué [...] mes parents’ – fonctionne comme un élément structurel, dans la mesure où il annonce à la fois une analepse (un bond en arrière dans le temps qui permet d’interrompre la continuité chronologique du récit), un changement de narrateur, le passage du récit enchâssant au récit enchâssé et de la révélation partielle à la révélation totale. Après la révélation succincte du motif, le lecteur est en droit de demander des explications plus complètes ainsi que des réponses à ses questions subsidiaires (comment a-t-il eu la certitude qu’ils étaient bien ses parents ? dans quelles circonstances les a-t-il tués ? de quelle manière ?, etc.). Comme dans le cas d’‘Un fils’, la confession du criminel apportera tous ces éléments, non sans mettre en place de fréquents renvois à un titre décomposable en deux unités minimales de signification distinctes : la parenté et le meurtre.

Parenté :

Une femme, ayant accouché d’un fils (I, 555)
 Les autres enfants m’appelèrent un jour “bâtard”. (I, 555)
 Si mes parents n’avaient pas commis le crime de m’abandonner. (I, 555)
 Ils ont eu un enfant imprévu. Ils ont supprimé l’enfant. (I, 556)
 L’homme, mon père [...] amena sa femme, ma mère. (I, 556)
 “C’est ma mère !” (I, 557)
 “Vous êtes ma mère ?” (I, 557)
 Lui, l’homme, mon père (I, 557)
 Ma mère, éperdue (I, 558)
 Ma mère pleurait toujours. Mon père disait : “C’est votre faute.” (I, 558)
 “Vous voyez bien que vous êtes mes parents.” (I, 558)

Meurtre :

Je me suis vengé, j’ai tué. (I, 556)
 Vous allez parler de parricide ! (I, 556)
 “J’ai vu rouge, je ne sais plus, j’avais mon compas dans ma poche ; je l’ai frappé, frappé tant que j’ai pu. [...] Il paraît que je l’ai tuée aussi.” (I, 558)

Les titres structurants, qu’ils introduisent un récit enchâssé ou non, ont donc ceci en commun qu’ils orientent la lecture par la répétition textuelle d’un élément paratextuel. Ceci est particulièrement manifeste dans les nouvelles fantastiques.

Les écrits dits ‘de la folie’ nécessitent un titre qui confère une structure à ce qui pourrait aisément sembler ne pas en avoir. L’interrogation mise en œuvre par des titres tels que ‘Fou ?’ ou ‘Qui sait ?’ révèle l’incertitude fondamentale qui régit les lois du fantastique : ‘le fantastique c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.’²⁹ Paradoxalement, c’est cette hésitation, ce manque informationnel qui va donner au

²⁹ Todorov, *Introduction*, p. 29.

texte sa structure. L'histoire minimale de 'Fou ?' peut se résumer ainsi : homme excessivement jaloux, le narrateur oscille constamment entre le doute de sa folie et la certitude de sa raison. Le monologue interne, loin de s'abîmer dans les méandres de la pensée d'un homme en proie à la divagation, procède au contraire par une dualité rigoureuse – une fois de plus assujettie au titre. Le titre embraye immédiatement sur un récit ('suis-je fou ?', I, 522) qui alimente la thèse de la folie en même temps qu'il la nie ('je ne suis pas fou', I, 522 et 523 ; 'suis-je fou ? – Non', I, 524 ; 'je ne suis pas fou. Je le jure, je ne suis pas fou !', I, 524). Mise en exergue, la conclusion finale qui reprend non seulement la première phrase, mais surtout se solde par une reprise du titre comme ultime interrogation ('dites-moi, suis-je fou ?', I, 526), boucle un récit circulaire exemplaire.

Dans 'Qui sait ?', l'intégration intratextuelle du titre (par quatre fois) fonctionne comme un mode d'emploi interprétatif : la reprise du titre donne au lecteur la marche à suivre dans son décodage du texte et le moyen de ne pas perdre de vue le caractère fantastique de la nouvelle.

Il m'arriverait, sans aucun doute, un accident. Lequel ? Ah ! qui sait ? Peut-être une simple syncope ? oui ! probablement ! (II, 1226)

Pourquoi suis-je ainsi ? Qui sait ? (II, 1226)

Qu'était-ce ? Un pressentiment ? Le pressentiment mystérieux qui s'empare des sens des hommes quand ils vont voir de l'inexplicable ? Peut-être ? Qui sait ? (II, 1228)

Cette nouvelle me fit plaisir. Pourquoi ? Qui sait ? (II, 1231)

Ce n'est aucunement un hasard si les quatre mentions du texte sont toutes placées dans la première partie de la nouvelle. 'Qui sait ?' se décompose en effet en deux parties : la première présente un narrateur interné de son plein gré dans une maison de santé, qui narre l'évènement étrange qui l'y a poussé (ses meubles déménagent d'eux-mêmes, sous ses yeux) ; la seconde raconte sa tentative de convalescence, puis sa lente descente dans la folie causée par le retour inopiné de ses meubles et marquée par une ponctuation des plus fantaisistes (lignes de point de suspension traduisant l'incapacité à dire, exclamations multiples, etc.). Or, le questionnement ne saurait avoir lieu dans cette deuxième partie qui affirme sans ambages l'étrangeté des choses. Seule la première partie laisse encore place au doute et à l'interrogation – qui sait ? La suite est très nettement placée sous le signe de l'exclamation : profusion de

‘oh !’ et de ‘ah !’, expressions qui traduisent le malaise, non plus supposé, mais certifié :

Miséricorde ! quelle secousse ! (II, 1232)

Songez ! songez à l'état de mon âme ! (II, 1233)

Je demeurai quinze jours à Rouen. L'homme ne revint pas. Parbleu ! parbleu ! [...] Ah ! mais non, ah ! mais non, ah ! mais non. Je n'y retournerai pas ! [...] Introuvable ! il est introuvable, ce monstre à crâne de lune ! (II, 1236)

Je ne veux pas ! je ne veux pas ! je ne veux pas ! [...] Ah ! mais non ! cette existence n'est plus possible. (II, 1237)

La structure de ‘Qui sait ?’ (l'interrogation qui laisse place à l'exclamation) est donc clairement définie par la reprise cadencée et mesurée du titre dans des passages-clés du texte, guidant ainsi le lecteur dans le décodage du texte fantastique.

Titres rétroactifs

Guider le lecteur ne signifie pas pour autant lui offrir l'interprétation correcte du titre (et par extension, de la nouvelle). ‘Titrer, c'est créer un intérêt, une attente, c'est promettre au lecteur d'y satisfaire’, écrit Grivel – mais nul ne dit que la réponse à cette attente ne puisse être trompeuse.³⁰ La troisième et dernière fonction du titre intervient dans ces cas d'interprétation erronée. La rétroaction (ou *rétrolecture*, selon Riffaterre), c'est-à-dire la nécessité pour le lecteur de relire un texte à la lumière de ses révélations finales, revêt chez Maupassant deux formes distinctes. Soit le titre comporte un opérateur prospectif qui gardera jalousement son sens jusqu'aux derniers mots du texte, auquel cas il précipite la lecture afin que le lecteur jouisse au plus vite de la rétrolecture ; soit il se dissimule sous des attraits prospectifs qui n'en sont pas, auquel cas il amène dès l'ouverture le lecteur sur une fausse piste interprétative. Les titres rétroactifs sont ceux que le grand public associe le plus aisément au style de Maupassant. Un des corollaires des titres rétroactifs étant le *trick ending* (ou retournement de situation finale), les nouvelles de Maupassant ont malheureusement trop souvent été victimes de cette appellation réductrice. Or, le *trick ending* n'est qu'une des multiples conséquences préparant à la rétrolecture (le titre peut tout aussi bien n'être expliqué que dans les dernières lignes, sans retournement de situation) et il ne va pas nécessairement de pair avec un titre

³⁰ Grivel, p. 171.

rétroactif (dans le cas universellement connu de ‘La Parure’, le retournement final doit en grande partie son impact à la qualité prospective du titre).

‘In the whole composition, there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design.’³¹ Dans son étude sur Hawthorne, Poe jette les bases d’une théorie de la nouvelle dont l’influence marquera des générations d’écrivains : tout est question d’unité, chaque élément du texte doit tendre à sa fin. Le genre court ne saurait s’accommoder de la digression non motivée. On ne pourrait rêver meilleure définition du titre rétroactif. ‘Le Verrou’ et ‘Les Tombales’ ne révèlent ni l’une ni l’autre leur exacte signification avant les derniers mots du texte. La valeur prospective du ‘Verrou’ est inexistante (le lecteur ne peut formuler d’attentes précises avec un titre marqué par tant d’indétermination) ; quant à celle des ‘Tombales’, elle est réduite à sa plus simple expression : le titre ne fait qu’indiquer un contenu thématique extrêmement vague (la mort, le funèbre), sans donner plus d’indication au lecteur (s’agit-il de pierres tombales ? de femmes mortifères ?). De plus, il n’y a pas reprise du titre ou d’un de ses dérivés sémantiques au sein du texte, ce qui rend caduque la proposition d’un titre structurant.

‘Le Verrou’ est tout entière placée sous le signe de la dissimulation et de la clôture – qu’elle soit thématique, sémantique ou structurelle. A l’issue d’un dîner entre amis, un homme raconte à ses comparses comment, jeune homme, il s’est fait surprendre au beau milieu de ses ébats amoureux avec sa maîtresse. Après une longue exposition du récit enchâssant, le narrateur du récit enchâssé entre en scène et procède à la description de sa maîtresse et des rapports qu’il entretenait avec elle. Comme ces derniers se trouvent quelque peu entravés par le fait qu’il ne possède pas d’appartement, il s’en procure un sur les conseils de sa belle – et l’y entraîne.

Mais elle tressaillit, se releva, s’enfuit jusque dans une armoire pour se cacher, en criant : “Oh ! ne me regardez pas, non, non. Ce jour me fait honte. Au moins si tu ne me voyais pas, si nous étions dans l’ombre, la nuit, tous les deux.” (I, 493)

Le narrateur remédie aisément au problème : la dissimulation passe par la clôture.

Je me précipitai sur la fenêtre, je fermai les contre-vents, je croisai les rideaux, je pendis un paletot sur un filet de lumière qui passait encore ; puis, les mains étendues pour ne pas tomber sur les chaises, le cœur palpitant, je la cherchai, je la trouvai. (I, 493)

Verrouillage de (presque) toutes les ouvertures extérieures – mais également verrouillage sémantique. A aucun moment en effet n’est-il question d’un retour du

³¹ Poe, p. 216.

titre. La découverte inattendue des deux amants par le propriétaire, le concierge et un 'fumiste' venu réparer la cheminée surprend autant le lecteur inattentif que le narrateur assoupi. Seule la dernière phrase permet de jeter la lumière sur la totalité du texte : dans sa hâte, l'homme avait oublié l'essentiel – le verrou. 'Depuis ce temps-là, voyez-vous, je ne ferme jamais les fenêtres ; mais je pousse toujours les verrous' (I, 494). Une nouvelle verrouillée de l'intérieur donc, qui donne de mauvaise grâce au lecteur les clés de son titre et l'oblige ainsi à une ré-estimation des éléments sur lesquels il avait pu passer, les jugeant à tort inessentiels.

Cette visite que j'aurais voulu différer me troubla beaucoup parce que je n'avais pas de feu. Et je n'avais pas de feu parce que ma cheminée fumait. La veille justement j'avais fait une scène à mon propriétaire, un ancien commerçant, et il m'avait promis de venir lui-même avec le fumiste, avant deux jours, pour examiner attentivement les travaux à exécuter. Dès qu'elle fut entrée, je lui déclarai : "Je n'ai pas de feu, parce que ma cheminée fume." Elle n'eut pas l'air de m'écouter, elle balbutia : "Ca ne fait rien, j'en ai..." (I, 492-93)

Illustration parfaite de la théorie de Poe, 'Le Verrou' confirme que rien dans un texte court n'est le fruit du hasard. Le manque de feu dans l'appartement du jeune homme, que le lecteur aurait pu lire comme un simple embrayage à une blague grivoise, concourt en fait à la maxime finale. Or, seule la rétrolecture permet d'en arriver à cette conclusion. Le titre devient alors 'recapitulative and reflexive'.³²

Le procédé est le même, quoi que plus aiguillé, pour 'Les Tombales'. Là encore, le cadre du récit enchâssant est celui d'un dîner entre amis, et la conversation débouche naturellement sur les femmes en général et les maîtresses en particulier. La déclaration initiale du narrateur 'j'aime beaucoup les cimetières' (II, 1239) et son histoire de cœur déclinée au passé peuvent amener le lecteur à penser que les tombales ne sont autres que des défuntés.

Justement, dans ce cimetière Montmartre, j'ai une histoire de cœur, une maîtresse qui m'avait beaucoup pincé, très ému, une charmante petite femme dont le souvenir, en même temps qu'il me peine énormément, me donne des regrets... des regrets de toute nature... Et je vais rêver sur sa tombe... C'est fini pour elle. (II, 1239)

Une fois n'est pas coutume, l'épisode ainsi relaté constitue une digression par rapport à l'histoire minimale. Maupassant ferme d'ailleurs la parenthèse très rapidement ('c'est fini pour elle'). Le narrateur rencontre alors une jeune veuve qui pleure sur la tombe de son mari, la prend en pitié et s'éprend d'elle. Au vu de quelques indices ('cela avait l'air sincère', II, 1243 ; 'cette liaison nouée sur les tombes dura trois semaines environ', II, 1244), le lecteur subodore d'abord la ruse, puis la signification

³² Seidel, p. 36.

du titre : les tombales seraient les relations que l'on entretient avec une 'veuve' rencontrée au cimetière – cas pour le moins singulier. Pourquoi alors *les tombales* ? Aucune certitude n'étant possible, le texte lui-même souligne l'énigme non résolue : 'son souvenir me hantait comme un mystère, comme un problème de psychologie, comme une de ces questions inexplicables dont la solution nous harcèle' (II, 1244). Ce n'est que quelques lignes avant la fin, lorsqu'il retourne au cimetière, que le narrateur découvre la supercherie : sa veuve, toujours éplorée, sèche ses larmes dans les bras d'un autre. Le titre, qui tout au long de la nouvelle a joué à cache-cache avec le lecteur, réapparaît enfin, gonflé de sens : 'fait-on le cimetière comme on fait le trottoir ? Les Tombales !' (II, 1245). Le deuil peiné de la veuve, sa résistance aux assauts du narrateur, puis leur idylle se révèlent alors au lecteur – en même temps qu'au narrateur – dans toute leur feinte réalité. Nécessité de relire certains passages :

J'allais partir quand je vis une femme en noir, en grand deuil [...]. Soudain elle découvrit ses yeux. Ils étaient pleins de larmes et charmants, des yeux de folle qu'elle promenaient autour d'elle, en une sorte de réveil de cauchemar. [...] Alors ses sanglots devinrent convulsifs [...]. Je l'entendis gémir, puis elle s'affaissa, sa joue sur la dalle, et demeura immobile, sans connaissance. (II, 1241)

Et elle me parla d'elle. C'était si triste, si triste d'être toute seule dans la vie, toute seule chez soi, nuit et jour, de n'avoir plus personne à qui donner de l'affection, de la confiance, de l'intimité. (II, 1243)

Puis, devant sa porte, elle ajouta :

"Entrez donc quelques instants pour que je puisse vous remercier." (II, 1243)

Elle résista un peu. J'insistai : elle céda, en se donnant à elle-même cet argument : "Je m'ennuie tant... tant", puis elle ajouta : "Il faut que je passe une robe un peu moins sombre." (II, 1244)

Elle me fit promettre, elle me fit jurer de revenir après mon retour, car elle semblait vraiment un peu attachée à moi. (II, 1244)

L'incommensurable tristesse de la veuve et ses élans de sincérité se métamorphosent à la relecture en un jeu calculé, que signale l'utilisation du style indirect libre ('c'était si triste, si triste...'). De plus, la qualité rétroactive du titre permet de déceler l'ironie du texte : jeu de mots ('pour que je puisse vous remercier' – il n'est pas dit comment) et fatuité d'un narrateur berné ('elle semblait vraiment un peu attachée à moi'). Afin de maintenir l'intérêt du lecteur, le titre rétroactif peut néanmoins révéler son sens avant les dernières lignes du texte ; c'est pourquoi ce type de titre n'est généralement pas associé au retournement de situation. La rétrolecture opère alors non pas sur

l'ensemble du texte, mais sur la première partie ; c'est-à-dire avant la révélation de la signification du titre.

Quelle que soit leur fonction, les titres maupassantiens dénotent de la part de l'auteur une certaine volonté de faire court. La faible proportion de titres dépassant deux mots (schéma conventionnel article + nom), la rareté et la brièveté des éléments paratextuels signalent tous l'urgence à entrer dans un texte lui-même concis. Alors que certains auteurs accordent au paratexte une importance capitale – Villiers de l'Isle-Adam se passe très rarement d'épigraphes et de dédicaces – Maupassant s'en embarrasse peu, suivant ainsi une tradition selon laquelle le texte existe pour lui-même. Le paratexte, malgré sa valeur pré-informative, ne figure finalement que comme option et peut également encombrer le texte. Maupassant l'emploie sporadiquement et le corpus accuse une utilisation de moins en moins fréquente à mesure que grandit sa renommée.

2. Sous-titres

Pratique nouvellistique peu courante, le sous-titrage chez Maupassant est quasiment inexistant. Maupassant ne se révèle pas particulièrement original dans son emploi du sous-titre : si l'on trouve ce dernier dans des écrits plus longs (romans) ou par essence plus informatifs (chroniques, essais), la nouvelle s'en passe aisément. 'Les bénéfices éternels de la contrainte' s'obtiennent en premier lieu par un titre-choc qui suffit à renseigner le lecteur quant au contenu.³³ Le sous-titre, dans la mesure où il offre une information dispensable (une surinformation), possède une valeur prospective. Dès lors, il peut agir soit comme opérateur métadiscursif, soit comme élément prédisposant.

Dans le premier cas, il s'agit de sous-titres qui n'en sont pas vraiment. Selon l'édition, certaines nouvelles peuvent ou non être suivies d'un marqueur générique (dans le cas présent, *nouvelle*). 'Le Mariage du Lieutenant Laré', 'Histoire d'une fille de ferme', 'Une partie de campagne', 'Au printemps'... toutes ces nouvelles ont en

³³ Baudelaire, 'Théophile Gautier', vol. 2, p. 119.

commun un sous-titre métadiscursif qui varie d'une édition à l'autre, selon que l'éditeur l'insère ou qu'au contraire il s'en dispense. Ainsi, 'Histoire d'une fille de ferme' est immédiatement suivie de son appellation générique lors de sa première publication (*Revue Bleue* du 26 mars 1881) et de son unique reprise (*La Vie populaire* du 15 mai 1881) alors que cette précision sera omise des éditions suivantes. Plus étrange encore, le cas de 'La Reine Hortense', qui n'est qualifiée de 'nouvelle' que dans une reprise (*Le Voleur* du 25 juillet 1889) alors que la première publication, les deux autres reprises et la publication définitive en recueil taisent l'appartenance générique. De même, seule une des trois reprises dans la presse d'Une partie de campagne' mentionne le sous-titre 'nouvelle' (*La Vie populaire* du 18 août 1881) ; par la suite, les diverses éditions en recueil s'en passeront. Le sous-titre à valeur métadiscursive ne semble donc pas émerger de la volonté de l'auteur. Son existence, due uniquement au bon vouloir de l'éditeur, interdit toute pertinence en matière d'étude du lecteur.

Le sous-titre peut également comporter une valeur thématique : au lieu de souligner l'appartenance générique, il explicite le contenu de la nouvelle. Là encore, il s'avère nécessaire de différencier entre les sous-titres qui se sont perdus au fil des reprises et ceux qui sont restés plus ou moins constants d'une édition à l'autre – et qui sont consciemment inclus par l'auteur. Quatre nouvelles de Maupassant comportent un sous-titre mixte (qui annonce un contenu en même temps qu'il révèle une forme, type 'souvenir', 'histoire', 'récit') que l'auteur n'avait nullement précisé dans ses manuscrits. Ainsi, l'édition des *Contes choisis* des Bibliophiles contemporains (Paris, 1891-92) prend quelques libertés paratextuelles : 'Mademoiselle Fifi' adopte le sous-titre 'Histoire de guerre', 'Le Loup' celui d' 'Histoire de chasse' tandis qu' 'Un soir' précise 'Récit algérien'. Ces sous-titres, utilisés à des fins commerciales, ne sont mentionnés ni dans l'originale, ni dans les éventuelles reprises (dans la presse ou sous forme de recueil). De même, la publication de 'Mohammed-Fripouille' dans les *Annales politiques et littéraires* du 20 janvier 1889 fait état d'un 'Souvenir d'Afrique' forgé de toutes pièces.³⁴ En revanche, les versions originales de trois nouvelles présentent des sous-titres ou

³⁴ Sur la banalité (et l'attrait commercial) d'un tel sous-titre, se référer à *Bel-Ami* : 'il trempa sa plume dans l'encre et écrivit en tête, de sa plus belle écriture : *Souvenirs d'un chasseur d'Afrique*' (R, 223) ou encore aux titres de certaines chroniques de Maupassant : 'Lettre d'Afrique', 'Notes d'un voyageur'.

surtitres qui seront abandonnés dans les reprises ultérieures. Il s'agit de 'Confessions d'une femme' (sous-titrée 'L'Affût' dans *Gil Blas* du 28 juin 1882), de 'Mademoiselle Perle' (surtitrée 'Conte des rois' dans *Le Figaro* du 16 janvier 1886) et de 'Suicides' (ou 'Comment on se brûle la cervelle' dans *Le Gaulois* du 29 août 1880, sous-titre repris dans *l'Echo de la semaine* du 7 juillet 1889, mais omis des cinq autres reprises du vivant de l'auteur). Au bout du compte, seules cinq nouvelles comportent encore aujourd'hui leur sous-titre initial : 'La Farce' ('Mémoires d'un farceur'), 'Misti' ('Souvenirs d'un garçon'), 'Amour' ('Trois pages du "Livres d'un chasseur"')³⁵, 'La Nuit' ('Cauchemar') et 'Mouche' ('Souvenir d'un canotier').

Bien qu'extrêmement rares – cinq occurrences sur un corpus de plus de trois cents nouvelles –, les sous-titres apparaissent néanmoins à intervalles réguliers : si Maupassant s'en servit très peu, on ne peut en revanche discerner d'époque où il l'utilisa plus. 'La Farce' fut publiée le 18 décembre 1883, 'Misti' le 22 janvier 1884, 'Amour' le 7 décembre 1886, 'La Nuit' le 14 juin 1887 et 'Mouche' le 7 février 1890. Plus que la date de publication de ces nouvelles, c'est sans doute le journal dans lequel elles furent publiées qui importe. A l'exception de 'Mouche', toutes parurent en effet dans *Gil Blas*, ce qui laisse à penser que ce journal avait une tradition de sous-titrage plus développée que ses confrères ou du moins qu'il acceptait les sous-titres plus volontiers que d'autres journaux. L'utilisation très restreinte des sous-titres dans l'œuvre maupassantienne provient de ce qu'ils possèdent finalement un faible coefficient de pré-information. Certes, ils prédisposent à une certaine lecture : 'Misti', utilisé seul ne permet pas au lecteur de deviner le contenu de la nouvelle ; c'est le sous-titre 'Souvenirs d'un garçon' qui lui permet de programmer sa lecture en fonction de certains thèmes – il en va de même pour 'Amour' et 'Mouche'. 'La perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'"horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre.'³⁶ Cependant, les sous-titres maupassantiens sont tout à fait dispensables : privés de leur adjuvant, ces trois titres reproduisent un schéma conventionnel (un lexème), créateur d'une énigme que le texte aura pour fonction d'élucider. Le caractère optionnel du sous-titre est encore plus manifeste avec 'La Farce' et 'La

³⁵ 'Amour' a quelque peu varié puisque la reprise dans *La Semaine populaire* (20 février 1887) lui prête le sous-titre 'Souvenir de chasse'.

³⁶ Genette, *Palimpsestes*, p. 11.

Nuit', dont les sous-titres – respectivement 'Mémoires d'un farceur' et 'Cauchemar' – paraissent plus relever de la tautologie maladroite que de la pré-information.

3. Prologue

Prologue au singulier, puisqu'il n'en existe qu'un. 'La Bécasse' occupe une place à part dans le corpus maupassantien puisqu'il ne s'agit pas d'une nouvelle au sens strict du terme : sa diégèse est extrêmement limitée,³⁷ sa fin n'en est pas une, puisqu'elle débouche sur d'autres récits, et sa longueur s'en trouve d'autant plus réduite (trois pages dans l'édition de la Pléiade, un record de concision).

D'après Forestier, 'la vérité est qu'il ne s'est pas préoccupé longuement de questions de cohérence ou de structure : certains textes ne traitent pas de la chasse, et ne sont pas présentés comme des récits' (I, 1493). Située en tête des *Contes de la Bécasse* (1883), 'La Bécasse' sert de lien plus ou moins logique entre les nouvelles et fait office de pseudo-préface au recueil, ou plutôt de préambule dans le style du *Décameron* et des *Cent nouvelles nouvelles*.

Un thème de valorisation propre [...] aux préfaces de recueils [...] consiste à montrer l'unité, formelle ou plus souvent thématique, de ce qui risque *a priori* d'apparaître comme un ramassis factice et contingent, déterminé avant tout par le besoin bien naturel et le désir bien légitime de vider un tiroir. (*Seuils*, p. 186)

En effet, 'La Bécasse' était initialement une introduction à 'La Folle' (publiée le 5 décembre 1882 dans *Le Gaulois*), que Maupassant remania à des fins structurelles. C'est d'ailleurs le seul cas d'emboîtement paratextuel (le titre annonce une narration qui en annonce d'autres) ; autant pour ses recueils précédents (*La Maison Tellier*, publié en 1881 ; *Mademoiselle Fifi*, publié en 1882) que pour les suivants, Maupassant se passera fort bien de ce lien purement formel. 'The short form [...] was probably congenial to his vision of the world, which he tended to see in any case as fragmented, disjointed, partial, and lacking in fundamental connections.'³⁸

³⁷ Le baron des Ravots, ancien chasseur désormais atteint de paralysie, ne trouve de divertissement que dans les histoires racontées par ses convives à l'issue du dîner qui clôture les parties de chasse qu'il organise, le conteur étant désigné par le bec d'une tête de bécasse montée sur un bouchon que l'on faut tourner sur la table.

³⁸ Sullivan, *Short Stories*, p. 11.

Le titre de la nouvelle remplissant un rôle nettement prédisposant, cette dernière peut être assimilée à ce que nous avons qualifié plus haut de ‘titres prospectifs’. Son opérateur n’est pourtant ni métadiscursif (il n’annonce pas une généricité littéraire), ni diégétique (il n’annonce pas une histoire en particulier, mais une série d’histoires). Sa qualité prospective même peut paraître contestable dans la mesure où le titre n’est pas strictement explicité dans les premières lignes du texte. Cependant, ‘La Bécasse’ reprend un élément du titre du recueil, ce qui lui confère un rôle prédisposant (le lecteur s’attend dès l’ouverture à trouver sinon une préface à proprement parler, au moins un prologue). En outre, la lecture est balisée pour qu’apparaisse nettement sa fonction introductive : il ne s’agit pas de genre, mais de structure – en l’occurrence celle d’un paratexte. Ce titre sera donc qualifié de *prospectif-paratextuel*.

Outre les quelques éléments diégétiques assemblés plus ou moins adroitement par l’auteur pour créer un semblant de continuité entre des nouvelles extrêmement variées,³⁹ ‘La Bécasse’ offre au lecteur deux marqueurs de son rôle prospectif-paratextuel. Très rapidement après la scène d’exposition, le titre du recueil apparaît dans une mise en abyme quasi parfaite (à un *s* près) : ‘mais il existait dans la maison une vieille coutume, appelée le “conte de la Bécasse”’ (I, 667). Quant à la fin, au lieu de clore le récit selon l’usage, elle laisse au contraire la porte grande ouverte à tous les possibles narratifs. Même la ponctuation s’en mêle : on ne saurait ouvrir la vanne narrative avec un point.

Puis, quand il avait achevé le dernier [crâne d’oiseau], il devait sur l’ordre du baron, conter une histoire pour indemniser les déshérités.

Voici quelques-uns de ces récits : (I, 668)

Tout est donc mis en œuvre pour que le lecteur sache qu’il a affaire à un préambule et qu’il prépare sa lecture en conséquence. ‘La Bécasse’ est ‘une invitation à la lecture du conte et en même temps [...] une invitation à s’interroger sur cette activité’.⁴⁰

Loin de se contenter d’un rôle purement introductif, ‘La Bécasse’ se situe dans le domaine métalinguistique, c’est-à-dire qu’elle abrite en son sein une réflexion de et sur l’acte de lecture. Ce n’est en effet pas un hasard si Maupassant

³⁹ Ainsi, dans une tentative d’intégration, les bécasses ponctuent la narration de ‘La Folle’ : ‘les bécasses me rappellent une bien sinistre anecdote de la guerre’ (I, 669), ‘les bécasses passèrent en masse’ (I, 671), ‘et les oiseaux avaient fait leur nid avec la laine de son lit déchiré’ (I, 672).

⁴⁰ Licari, ‘Lecteur’, p. 95.

utilisa le prologue avec parcimonie : la ligne droite (l'absence de lien) étant le plus court chemin d'une nouvelle à une autre, tout écart par rapport à ce principe réclame justification. La volonté de l'auteur de faire de 'La Bécasse' une nouvelle-préambule correspond à celle d'inscrire le recueil dans une tradition nouvellistique qui procède par *enfilage* : un personnage sert de maillon entre diverses nouvelles dont la dernière révèle l'issue de l'histoire filée (type *Les Contes des mille et une nuits*).⁴¹ A son tour, la technique de l'enfilage présuppose l'existence d'un métalangage : la coordination des récits, à la différence de la simple juxtaposition, souligne l'importance de la narration (acte d'écriture) et de son décodage (acte de lecture). 'Le cadre offre l'avantage d'organiser en une œuvre unique une multiplicité d'histoires et de leur imposer un minimum de cohérence, tout en préservant le caractère oral du récit qui restitue la convivialité d'une communication de groupe.'⁴² Selon Demers, une des trois grandes fonctions de la nouvelle est de circonscrire l'univers de la narration (ce qu'elle appelle assez obscurément 'fermer et maintenir le cercle') ; l'enfilage permet non seulement de définir un mode narratif, mais également d'octroyer au lecteur le rôle d'auditeur. 'Non seulement le lecteur entre sans ambiguïté dans un univers narratif, mais encore il se voit admettre dans un groupe d'auditeurs où chacun est un conteur en puissance.'⁴³

Quoique forgée sur le tard et avec un bonheur d'expression quelque peu contestable, quoique agençant artificiellement des récits composites, 'La Bécasse' s'acquitte de sa fonction de prologue – au moins en théorie.

L'écoute naît de la recherche d'un plaisir : d'une proie. C'est à la fois une activité individuelle et une réalisation à partager avec les autres. Elle tient à une curiosité, à une attente, à une exigence profondes. Il y a demande, sollicitation, poursuite du conte, et des stratégies particulières pour y parvenir.⁴⁴

La nouvelle-préambule met bien en jeu un acte métalinguistique : le baron, en exigeant un récit de chacun de ses convives, agit comme le reflet intratextuel d'un

⁴¹ Chklovski, Viktor. 'La Construction de la nouvelle et du roman', in *Théorie de la littérature*, pp. 170-96 (p. 193).

⁴² Grojnowski, *Lire*, p. 123.

⁴³ Demers, Jeanne. 'L'Art du conte écrit ou le lecteur complice', *Etudes françaises*, 1, vol. 9 (février 1973), 3-13 (p. 5).

⁴⁴ Licari, 'Lecteur', p. 97.

lecteur désirant connaître l'issue d'un recueil dont le seul défaut est de ne pas en avoir.

4. Epigraphes

Tout comme le sous-titre ou le prologue, l'épigraphe – 'citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre' (*Seuils*, p. 134) – est une composante du corpus maupassantien relativement inusitée. L'absence quasiment totale de cet élément paratextuel relève également de la convention réaliste : les écrits de Flaubert, de Zola et de James accusent une carence épigraphique très marquée (*Seuils*, p. 138). Seules deux nouvelles de Maupassant présentent une épigraphe. Il s'agit d'« Un drame vrai » (parue dans *Le Gaulois* du 6 août 1882) et du « Condamné à mort » (*Gil Blas* du 10 avril 1883). Publiés vers la même époque, ces deux textes comportent en outre la même inscription liminaire : « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. » Ce vers de Boileau (*Art poétique*, III, v. 48) se retrouve de surcroît dans l'étude « Le Roman ». Le duo vérité / plausibilité est un thème cher à Maupassant, qui fait régulièrement écho à cette épigraphe dans le cadre de ses chroniques – plus particulièrement dans les années 1882-83 : « les nécessités impérieuses de son art [celui du romancier] doivent lui faire souvent même sacrifier la vérité stricte à la simple mais logique vraisemblance » (« Les Bas-fonds », *Le Gaulois* du 28 juillet 1882).⁴⁵

Au niveau du lecteur, ce souci de vérité qui tourne à l'obsession se traduit par une familiarisation avec l'univers maupassantien : la répétition d'une doctrine permet son assimilation. En outre, l'épigraphe sous-entend un certain contenu : le texte représentera une illustration de l'axiome. « L'épigraphe liminaire est, pour le lecteur, en attente de sa relation au texte » (*Seuils*, p. 139). La récurrence de la phrase de Boileau et ses multiples adaptations pourraient laisser à penser que Maupassant possédait un bagage culturel assez limité – comme l'affirme Pol Neveux dans sa préface à l'édition Conard (« son bagage était tout juste celui d'un bachelier qui, sorti

⁴⁵ Juin, Hubert. *Chroniques*, vol. 2 (Paris : Union Générale d'Éditions, « Fins de siècles », 1980), p. 102. Toutes les références aux chroniques seront tirées de cette édition.

du collège, a satisfait quelques curiosités’).⁴⁶ Quoiqu’en partie vraie, l’allégation est rendue caduque par ce commentaire de Forestier, relatif au ‘Condamné à mort’ :

Pour les lecteurs de *Gil Blas*, la citation était le clin d’œil de l’acteur à son public. En effet, depuis plusieurs semaines, les chroniqueurs de première page, dans ce quotidien, se repassaient la citation de l’un à l’autre, s’ingéniant à la placer à tout prix dans leur article. (I, 1525, n. 1)

La réutilisation de l’épigraphe implique donc d’importantes conséquences en termes de réception – à l’époque de l’auteur. Outre sa fonction manifeste de pré-information, l’épigraphe maupassantienne signifie dans ce cas la familiarisation. Elle ouvre la possibilité d’un dialogue auteur / lecteur contemporain en invoquant la connivence. En revanche, elle peut sembler ‘énigmatique ou inintelligible’ au lecteur moderne, ‘qui se voit condamné à la négliger’.⁴⁷

5. Dédicaces

La dédicace est sans doute, après le titre, l’élément paratextuel le plus important des nouvelles de Maupassant, et ce pour diverses raisons. Tout d’abord parce qu’elle apparaît dans quarante-cinq nouvelles – soit environ 15% du corpus – et trois recueils. En mai 1881, Maupassant dédie *La Maison Tellier* à Tourgueniev ; en novembre 1884, *Yvette* à sa secrétaire Madame Brun-Chabas en remerciement à son travail de relecture du recueil (relecture que Maupassant, souffrant de troubles oculaires, n’avait pu effectuer lui-même) ; et en avril 1890 *L’Inutile beauté* au docteur Henry Cazalis (également poète, connu sous le pseudonyme de Jean Lahor), qui suivit avec intérêt l’évolution de la maladie de Maupassant. Outre les nouvelles qui nous intéressent ici, Maupassant dédia *Une vie* à Léonie Brainne (qui fut le dernier amour de Flaubert), le recueil de poèmes *Des vers* à Flaubert lui-même, et les pièces de théâtre *L’Histoire du vieux temps* et *Musotte* respectivement à Caroline Commanville (la nièce de Flaubert) et à Dumas fils. Enfin cinq poèmes sont dédiés à diverses personnalités : ‘Sur un éventail’ à la comtesse Potocka, ‘Les Vœux’ à

⁴⁶ Neveux, Pol. ‘Guy de Maupassant : Etude’, in *Œuvres complètes de Guy de Maupassant*, vol. 1 (Paris : Louis Conard, 1908), p. 34.

⁴⁷ Grojnowski, *Lire*, p. 135.

Louise de Miramont (qui avait joué *L'Histoire du vieux temps*), 'Désirs de faune' porte l'énigmatique 'à celle qui m'a révélé l'amour' ; le poème intitulé 'A mon ami Louis Le Poittevin sur son mariage' se passe de commentaires et 'Jeunesse' aurait été dédié à Madame Corcel.⁴⁸

Ensuite, parce que cette utilisation, loin de s'étaler uniformément sur l'ensemble du corpus, accuse une fréquence plus importante à une période précise. Enfin, parce qu'en ciblant un destinataire particulier, elle met en lumière un jeu relationnel (réciprocité littéraire, amitié ou nécessité de remerciement) en même temps qu'elle annonce un certain contenu.

Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise au moins toujours deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. (*Seuils*, p. 126)

La dédicace maupassantienne – qui n'a fait que très récemment l'objet d'une étude critique – possède en effet un étonnant pouvoir de renseignement, tant sur le contenu de la nouvelle que sur son lecteur, que cette sous-partie tentera de faire émerger.

En premier lieu, signalons que l'acte dédicatoire implique deux réalités fort distinctes. Si, comme le note Genette, la phraséologie nominale demeure restreinte, les verbes permettent néanmoins de différencier deux pratiques : '*dédier* pour la dédicace d'œuvres, *dédicacer* pour la dédicace d'exemplaire'. Ceci dit, pour l'une comme pour l'autre, il s'agit de 'faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre' (*Seuils*, p. 110). Tandis que la dédicace d'exemplaire reste tout à fait personnelle et privée, la dédicace d'œuvre – celle qui nous intéresse ici – est visible (lisible) par le plus grand nombre.

Traditionnellement liée au mécénat artistique, la dédicace d'œuvre assume jusqu'à la fin du XVIII^e siècle la forme de l'épître dédicatoire, sorte de mini-poème vantant les mérites de la personne dont on cherche à obtenir le soutien financier ou intellectuel. 'Ce qui tend à disparaître au début du XIX^e siècle, ce sont donc deux traits à la fois, évidemment liés : la fonction sociale la plus directe (économique) de la dédicace, et sa forme développée d'épître élogieuse' (*Seuils*, pp. 115-16). Au XIX^e siècle, la rétribution pécuniaire n'est donc plus l'enjeu direct de la dédicace ; il n'empêche que cette dernière permet souvent de s'assurer les bonnes grâces du

⁴⁸ Join-Diéterle, André-Pierre. 'Commentaire sur les œuvres dédiées', *L'Angélu*, 11 (décembre 2000-janvier 2001), 28-31(p. 30).

dédicataire – et nous verrons que Maupassant ne faillit pas à la règle des auteurs en quête de bienfaiteurs.

Ce qu'il est surtout intéressant de noter, c'est le changement structurel de la dédicace : à la longue épître dédicatoire du XVIII^e siècle succède la simple mention du nom du dédicataire, avec toutefois une forme de dédicace transitionnelle, que Genette qualifie de *dédicace motivée* (*Seuils*, pp. 117). Il s'agit alors de commenter brièvement la nature des relations du dédicateur et du dédicataire. Lui préférant la forme 'moderne' de la dédicace, certes bien mieux adaptée au texte court (les mots étant comptés, nul besoin de s'étendre inutilement sur la dédicace), Maupassant n'aura recours à ce procédé qu'à quatre occasions (dont une seule pour un recueil de nouvelles) : 'A / Ivan Tourgueneff / Hommage d'une affection profonde / et d'une grande admiration / Guy de Maupassant' (*La Maison Tellier*), 'A Mme Brainne / Hommage d'un ami dévoué / et en souvenir d'un ami mort / Guy de Maupassant' (*Une vie*), 'A / Gustave Flaubert / à l'illustre et paternel ami / que j'aime de toute ma tendresse / à l'irréprochable maître / que j'admire avant tous' (*Des vers*), 'A / Dumas fils / Hommage de grande admiration et d'affectueux dévouement / Guy de Maupassant et Jacques Normand' (*Musotte*, écrite en collaboration avec ce dernier).⁴⁹ En revanche, la dédicace de *L'Histoire du vieux temps* est bien une épître dédicatoire (la seule) ; nous la reproduisons en appendice (A2).

Deuxièmement, il convient de souligner l'aspect fluctuant de la dédicace. Comme la plupart des autres éléments paratextuels, la dédicace est assujettie à des choix d'édition. Le paratexte semblant *a priori* de moindre importance, il n'est pas rare de le voir omis de certaines publications, ce qui nécessite un conséquent travail de recherches.⁵⁰ A l'exception de 'La Toux', de 'La Chevelure' et de 'Boitelle', la dédicace n'apparaît jamais dans l'originale (ou première publication dans la presse), nuançant ainsi le commentaire de Genette pour qui

Le moment canonique d'apparition de la dédicace est évidemment l'édition originale. Tout autre choix [...] fait inévitablement rattrapage maladroit, affectation tardive et donc suspecte, car la convention de la dédicace veut que l'œuvre ait été écrite pour son dédicataire, ou tout au moins que l'hommage s'en soit imposé dès la fin de la rédaction. (*Seuils*, p. 119)

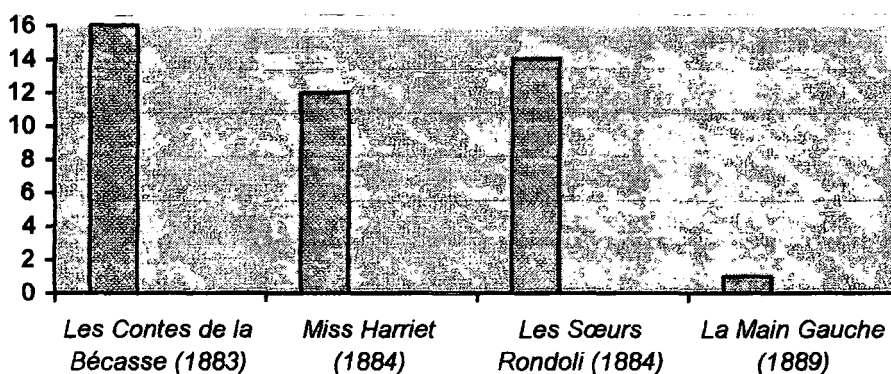
⁴⁹ Nous avons relevé deux coquilles dans l'article de Pierre-André Join-Diéterle (pp. 29-30) : il fallait lire pour *Des vers*, '...que j'admire avant tous' (et non 'que j'aime') et pour *Musotte* 'affectueux dévouement' (bien au singulier).

⁵⁰ Alors que certaines mentionnent la dédicace, la majorité des reprises dans la presse (et du vivant de l'auteur) la taisent. Voir appendice A1.

La plupart de ces nouvelles étant signées Maufrigneuse (un des nombreux pseudonymes dont Maupassant s'affubla au début de sa carrière), on pourrait en conclure que l'absence de dédicace dans la presse relève d'un certain souci d'anonymat. Cependant, pour nombre de lecteurs assidus de *Gil Blas* et du *Gaulois*, l'identité de l'auteur ne faisait aucun doute. La dédicace est plus probablement le fruit d'une réflexion mûrie, ultérieure à la première publication et, qui sait, peut-être d'un 'rattrapage maladroit'. De cela, il résulte logiquement que la dédicace d'une nouvelle figure toujours dans la reprise sous forme de recueil. Deux exceptions à cette règle, toutefois : 'La Toux', initialement publiée dans *Panurge* du 28 janvier 1883, mais jamais reprise en volume avant l'édition de la Pléiade et 'La Chevelure' dont cette même édition supprime la dédicace originelle dans *Gil Blas* du 13 mai 1884.⁵¹

Les quarante-trois autres dédicaces se répartissent sur quatre recueils : *Les Contes de la Bécasse* (seize occurrences), *Miss Harriet* (douze occurrences), *Les Sœurs Rondoli* (quatorze occurrences) et *La Main Gauche* (une seule occurrence). Alors que l'élan dédicatoire n'épargne aucune nouvelle de *Miss Harriet*, une seule nouvelle échappe à la dédicace dans *Les Contes de la Bécasse* et *Les Sœurs Rondoli* : il s'agit respectivement de 'La Bécasse', dont le contenu plus formel que véritablement thématique se prête peu au jeu des dédicaces et de 'Décoré !'. Sur cette nouvelle, seules quelques allégations sont possibles : manque de temps (la nouvelle fut composée très rapidement, si l'on en juge par la date de publication : deux jours après 'L'Attente' – mais ce genre de délai est commun chez Maupassant) ou simple oubli de la part de l'auteur ? Le contenu lui-même ne semblant pas propre à choquer un destinataire potentiel, le mystère demeure. Toujours est-il que ces trois recueils sont *grosso modo* entièrement dédiés.

⁵¹ L'édition de la Pléiade adopte en effet le texte du recueil (*Toine*) qui ne comporte pas la dédicace. Cette absence nous a été admirablement expliquée par Louis Forestier dans une lettre privée dont nous nous permettons de citer ici un extrait : 'le nom de Boborykine, dont les sentiments vaguement anarchistes pouvaient ne pas effrayer le lectorat "affranchi" et bien typé de *Gil Blas*, était en revanche susceptible de choquer les acheteurs moins prévisibles et plus diversifiés du volume : d'où la prudence du rusé Maupassant !'



Plus parlant qu'un long discours, ce graphique met en valeur la proportion de dédicaces dans chaque recueil, et surtout leur répartition chronologique. En effet, si Maupassant dédicença à tour de bras dans les premières années de sa carrière littéraire, il s'arrêta net après 'Les Sœurs Rondoli' (dont la dédicace ne figure du reste que dans le recueil). Cinq années de silence dédicatoire et lorsque 'Boitelle' paraît dans *L'Echo de Paris* le 22 janvier 1889, la dédicace revient à Robert Pinchon, l'ami de la première heure – et le seul à qui deux nouvelles soient destinées. Selon Forestier,

L'existence d'une dédicace, à une époque où Maupassant en a presque totalement abandonné l'usage, est significative. Le motif en est peut-être le rôle qui revient à Pinchon aux origines de ce conte : il en aurait fourni le sujet à son ami. (II, p. 1678, n. 1)

Enfin, le choix d'un médecin pour dédicataire de la dernière œuvre dédiée (*L'Inutile beauté* à Henry Cazalis en avril 1890) par un Maupassant dont l'état de santé était alors alarmant démontre un bon sens incontestable.

L'interruption de la dédicace maupassantienne peut provenir d'un certain changement de tonalité : les thèmes abordés deviennent plus sérieux, parfois tabous, donc moins sujets à l'offrande. Notons au passage que la grande majorité des nouvelles dédiées possèdent une forme fixe (dont sont écartés les récits épistolaires) et surtout un contenu léger. Aucun récit de la folie ou de l'horreur ne fait l'objet d'une dédicace ; tout au plus le fantastique ou l'étrange peuvent-ils être offerts à un destinataire qui saura en apprécier la valeur, comme c'est le cas avec J.-K. Huysmans à qui Maupassant dédie 'La Peur'.⁵² Le fait que Maupassant arrête soudainement de dédier ses nouvelles peut relever d'une plus grande maturité d'écriture et d'une

⁵² 'Joris-Karl Huysmans (1848-1907) était bien un de ceux à qui la dédicace de ce conte pouvait le mieux convenir : son goût de l'étrange, littéraire et pictural, s'exprimera dans *À rebours*, *Certains*, *Là-bas* et *En route*.' Forestier, I, 1475, n. 1.

confiance croissante en sa qualité d'écrivain qui ne doit plus rien à personne. En effet, quelques dédicaces des premiers écrits prennent très clairement l'aspect d'un remerciement à une faveur quelconque. Il s'ensuit que dès 1884, Maupassant avait sans doute épuisé ses ressources de connaissances et s'était acquitté des personnes à qui il devait sa renommée.

Les destinataires des dédicaces de Maupassant se scindent assez nettement en quatre groupes qui reflètent la division que Genette établit entre les dédicataires *privés* et les dédicataires *publics* :

J'entends par dédicataire privé une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre. [...] Le dédicataire public est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre. (*Seuils*, p. 123)

Si la deuxième catégorie renvoie indiscutablement à des dédicataires publics et la dernière incontestablement à des dédicataires privés, les autres sont en revanche plus problématiques, dans la mesure où certains confrères peuvent également être des amis : 'les deux types de relation ne sont évidemment pas exclusifs l'un de l'autre, puisque l'auteur peut avoir une relation privée avec un dédicataire public' (*Seuils*, p. 123). Nous qualifierons donc ces dédicataires de *mixtes*.

- Les condisciples naturalistes :

Maupassant, qui prit plus tard ses distances avec le naturalisme, eut toutefois soin de remercier le groupe de Médan qui lui avait donné l'occasion de publier sa première nouvelle, 'Boule de Suif', et d'entrer ainsi 'comme un météore' sur la scène littéraire. Paul Alexis ('Un Normand'), Léon Hennique ('La Rempailleuse'), Henry Céard ('En mer') et J.-K. Huysmans ('La Peur') furent tous remerciés de leur collaboration aux *Soirées de Médan*.

Curieusement, une personne brille par son absence : Zola, le grand maître de l'école naturaliste, à qui Maupassant ne dédia jamais une ligne. Il semble que ce manque résulte moins de la bravade que de la simple modestie ou d'un désir de justice : si l'on excepte la dédicace de *La Maison Tellier* à Tourgueniev, les dédicaces renvoient souvent à des personnalités aujourd'hui méconnues du grand public. Zola ne s'en formalisa d'ailleurs probablement pas : Maupassant, qui devait tout à Flaubert, lui consacra de nombreuses chroniques ('Gustave Flaubert' – trois

chroniques portent ce titre –, ‘Gustave Flaubert d’après ses lettres’, ‘Gustave Flaubert dans sa vie intime’, ‘Bouvard et Pécuchet’, ‘Flaubert et sa maison’), un recueil de poèmes (*Des vers*), mais ni nouvelle ni roman. Cependant, comme le fait remarquer Join-Diéterle, avec les dédicaces à Madame Brainne et à Caroline Commanville, ‘il semble bien que ce soit Flaubert le véritable dédicataire’.⁵³ ‘La dédicace d’œuvre, en principe, ne va pas sans l’accord préalable du dédicataire [...] mais la dédicace à titre posthume permet aussi d’exhiber une filiation intellectuelle’ (*Seuils*, p. 123). Zola fit en outre l’objet de deux chroniques dithyrambiques (*Le Gaulois* du 4 octobre 1881 et la *Revue politique et littéraire* du 10 mars 1883) et Maupassant reconnut son influence en le citant à plusieurs reprises dans ses nouvelles.

- Les influents :

Le jeune Maupassant fit preuve d’une certaine sollicitude à l’égard de ceux qui l’épaulèrent au début de sa carrière. Les dédicaces remplissent alors la fonction de remerciement à un service rendu – service polymorphe puisqu’il peut tout aussi bien s’agir d’une aide professionnelle que d’un retour d’ascenseur à caractère mondain, frisant souvent la flagornerie. En ce sens, certaines dédicaces maupassantiennes rejoignent ‘le régime classique de la dédicace comme hommage à un protecteur et / ou bienfaiteur (acquis ou espéré, et que l’on tente d’acquérir par l’hommage même), fonction à laquelle Mécène, précisément, attachera son nom’ (*Seuils*, pp. 110-11). Ainsi, sa première dédicace (‘Suicides’) revint à Georges Legrand, journaliste qui l’introduisit chez la comtesse Potocka. De même, les dédicaces de ‘Menuet’ (à Paul Bourget, qui fréquentait assidûment les salons de Marie Kann et de Madame Straus) et de ‘La Folle’ (à Robert de Bonnières, qui tenait lui-même salon) ne sont pas exemptes d’un certain intérêt.⁵⁴

Dédier une nouvelle à des personnalités mondaines du tout Paris revient pour un jeune auteur à flatter leurs penchants et par-là même à s’imposer comme un des leurs. Maupassant sait aussi faire preuve de gratitude envers ceux qui l’aidèrent plus directement dans sa carrière. ‘Pierrot’ et ‘Saint-Antoine’ furent respectivement

⁵³ Join-Diéterle, p. 28.

⁵⁴ Bel exemple de dédicataire mixte, Robert de Bonnières pourrait tout aussi bien être ‘rangé’ dans la catégorie suivante, dans la mesure où il publia de nombreux articles dans *Le Gaulois*, *Le Figaro* et *Gil Blas*.

offertes à Henry Roujon et à Xavier Charmes, qui usèrent de leur influence pour faire entrer Maupassant au Ministère de l'Instruction Publique ; et Georges Pouchet se vit remercié de son soutien lors du procès d'Etampes par la dédicace de 'La Mère Sauvage'.⁵⁵

- Les collègues :

Bon nombre de dédicaces renvoient à des chroniqueurs aujourd'hui quasiment oubliés, personnalités rencontrées au cours des multiples incursions de Maupassant dans le monde de la presse. Léon Chapron, journaliste à *L'Événement* et à *Gil Blas* reçut 'Denis' ; Pierre Decourcelle, rédacteur au *Gaulois* (plus connu sous le pseudonyme de Choufleury), 'Lui ?' ; Edgar Courtois, chroniqueur à *La Vie parisienne*, 'Le Mal d'André' ; Georges Duval, rédacteur au *Gaulois* et à *L'Événement*, 'Le Cas de Mme Luneau' ; le poète Léon Dierx, collaborateur à la *Revue fantaisiste*, 'Regret' ; Harry Alis (de son vrai nom Hippolyte Percher), fondateur de *Panurge* et de *La Revue moderne et naturaliste*, 'La Ficelle' ; Catulle Mendès, fondateur de la *Revue fantaisiste* et collaborateur à *Gil Blas* (entre autres), 'L'Héritage' ; Adolphe Tavernier, collaborateur à *Gil Blas*, à *L'Événement* et à *L'Echo de Paris*, 'Le Petit Fût'.

L'extrême densité du réseau journalistique au XIX^e siècle le rend au bout du compte difficile à démêler : hier plus encore qu'aujourd'hui, il était bien rare qu'un chroniqueur ne collaborât qu'à un seul périodique et qu'il n'ait un emploi subsidiaire (artiste, écrivain, homme politique, etc.).⁵⁶ Tout ce beau monde se connaissait, se croisait dans les couloirs des salles de rédaction, dînait ensemble – bref, constituait un nœud relationnel très serré, ce qui explique l'existence de ces dédicataires mixtes que nous avons évoqués plus haut.⁵⁷ De même, si l'on observe de plus près les dédicaces faites à d'autres écrivains, on saisit rapidement la réciprocité d'un tel procédé : Maupassant donne 'La Peur' à Huysmans qui lui donne 'Le Gousset'

⁵⁵ Le 11 janvier 1880, Maupassant est cité à comparaître pour outrages aux bonnes mœurs, à cause – entre autres – de son poème 'Une fille'. Mais ce sera surtout l'appui de Flaubert qui évitera de fâcheuses conséquences.

⁵⁶ Ferenczi, p. 14.

⁵⁷ Une toile de Jean Béraud (1849-1935) représentant la rédaction du *Journal des Débats* en 1889 prouve qu'entre autres personnalités, Harry Alis, Eugène Melchior de Vogüé et Paul Bourget s'y côtoyaient régulièrement. Livois, p. 331.

(*Croquis parisiens*), ‘Rencontre’ est dédiée à Edouard Rod, qui a auparavant fait une critique fort élogieuse des *Soirées de Médan*. Ayant reçu d’Harry Alis une dédicace motivée fort élogieuse (A / Guy de Maupassant. / Mon cher ami, / A toi qui peins si bien les / paysans normands, je dédie / ces esquisses savoyardes et bourbonnaises. / mai 1883. / Harry Alis), Maupassant n’a d’autre choix que de rendre la faveur – ce qu’il fait sept mois plus tard.⁵⁸

Souvent, l’admiration se poursuit jusque dans la préface allographe (à l’œuvre d’un autre auteur). Maupassant préface l’ouvrage du baron de Vaux (également chroniqueur au *Gaulois* sous le pseudonyme d’Asmodée), *Les Tireurs au pistolet* avec un article intitulé ‘Le Pistolet’ et publié dans *Le Gaulois* du 15 décembre 1882 – et en profite pour lui dédier ‘Un sage’. Belote avec René Maizeroy, dont Maupassant compose la préface à *Celles qui osent* (parue chez Marpon et Flammarion en 1883, soit un an après sa première édition) et à *La Grande bleue* (‘Pêcheuses et guerrières’, *Gil Blas* du 15 mars 1887) et à qui il dédie ‘Un fils’. Re-belote avec Paul Ginisty (lui aussi chroniqueur à *Gil Blas*), pour *L’Amour à trois* (*Gil Blas* du 4 mars 1884), et la dédicace de ‘Mon oncle Sosthène’. Maupassant démontre également son goût de l’art en donnant quatre nouvelles à des peintres gravitant eux aussi autour de la sphère journalistique : ‘Un coq chanta’ à René Billotte, ‘Mon oncle Jules’ à Achille Bénouville, ‘Le Baptême’ à Antoine Guillemet, et ‘Châli’ à Jean Béraud.

- Les amis :

Cette taxinomie pourrait aisément laisser croire que Maupassant était un parfait arriviste sachant manier le compliment comme d’autres la plume. Ce n’est que partiellement vrai. Certaines de ces dédicaces dénotent un respect et une grande admiration, illustrations concrètes de ce que Maupassant professait dans une chronique du *Gaulois* du 25 octobre 1881 intitulée ‘Camaraderie ?...’ (une violente critique des révélations de Maxime Du Camp sur feu son ami Flaubert) :

Par respect pour la littérature, par estime de soi, par orgueil de son art, les écrivains n’ont-ils pas le devoir de s’entre-soutenir, de s’entre-défendre ? [...] Le mot “camaraderie”, banal en toute occasion, ne prend-il pas une signification particulière quand il devient la “camaraderie littéraire” ?⁵⁹

⁵⁸ Alis, Harry. *Les Pas-de-chance* (Kistemaeckers, 1883). Certains choix de dédicace peu pertinents peuvent s’expliquer par ce nécessaire retour d’ascenseur entre gens du métier. Notons ainsi qu’il n’est pas rare que Maupassant ne dédicace que parce qu’il a été au préalable dédicataire.

⁵⁹ *Chroniques*, vol. 1, p. 294.

En outre, l'auteur sut ne pas oublier ses amis de longue date, à qui il ne devait finalement rien. Ainsi, l'équipe au grand complet d'*A la feuille de rose, maison turque* – 'pièce absolument lubrique'⁶⁰ écrite par un très jeune Maupassant – se retrouve dans la liste des dédicataires : Albert de Joinville ('Farce normande'), Octave Mirbeau ('Aux champs'), Léon Fontaine ('Les Sabots'), Robert Pinchon ('L'Aventure de Walter Schnaffs' et 'Boitelle') et Maurice Leloir ('Idylle'). D'autres personnalités proches de Maupassant reçurent également des marques de son affection : son cousin Louis le Poittevin ('L'Âne'), José María de Heredia ('Garçon, un bock !...'), Camille Oudinot ('Le Parapluie'), etc. Remarquons qu'à part Louis Le Poittevin, dont Guy était très proche, aucun membre de la famille Maupassant – pas même Laure, dont l'ambition maternelle a forgé Maupassant – ne se voit remercié par une dédicace.⁶¹ Notons enfin l'absence quasi absolue de dédicataires féminines. Le phénomène est compréhensible pour ce qui concerne les trois premières catégories (le nombre de femmes influentes au XIX^e siècle étant fort limité) ; malgré cela, le fait que Maupassant n'ait dédié que trois œuvres de fiction en prose à des femmes (*Une Vie* à Madame Brainne, *Yvette* à Madame Brun-Chabas, et 'Miss Harriet' à cette mystérieuse 'Madame...') demeure pour le moins obscur.

Si l'étude semble avoir quelque peu digressé de sa fonction de départ (l'impact de ces dédicaces sur le lectorat), c'est parce qu'il est nécessaire d'informer le lecteur moderne, pour qui la plupart des dédicataires sont inconnus : obligation pour toute édition récente d'agrémenter le texte d'un appareil critique conséquent. La distinction lecteur moderne / lecteur contemporain ne saurait être plus justifiée que dans ce cas spécifique de paratextualité. La fonction de pré-information de la dédicace ne trouve chez le lecteur moderne quasiment pas de résonance. En revanche, pour le lecteur contemporain de Maupassant – dont la lecture quotidienne est peuplée de ces mêmes destinataires ainsi devenus familiers – la dédicace peut comporter un fort coefficient de pré-renseignement relatif à la nature du texte. Ce

⁶⁰ Expression employée par Maupassant dans une lettre à sa mère du 8 mars 1875. Dumesnil, René. 'Études, chroniques et correspondances', in *Œuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant*, vol. 15 (Paris : Librairie Gründ, 1938), p. 206.

⁶¹ Emmanuel Vincent, étudiant de troisième cycle à l'Université de Rouen, nous a proposé une autre interprétation à cette unique dédicace familiale : Maupassant aurait alors été en froid avec son cousin à cause d'une affaire familiale non réglée (l'héritage de leur grand-père). La dédicace aurait ainsi été une invitation à la réconciliation.

n'est pas toujours le cas, car de nombreuses nouvelles furent attribuées à la va-vite et sans aucun lien logique avec leur contenu ; mais certaines dédicaces, choisies avec plus de discernement par l'auteur, permettent d'appréhender quelques thèmes avant même que ne débute le texte et ainsi de ménager une bonne lecture de ce dernier.

La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition, elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire. (*Seuils*, p. 126)

'La Toux', nouvelle scatologique si grivoise que Maupassant ne jugea jamais utile de la reprendre en recueil, fut dédiée à Armand Sylvestre, auteur alors populaire de récits courts aux titres évocateurs (*Contes grassouillets*, *Contes irrévérencieux* et *Contes inconvenants*). Ce commentaire de Jules Lemaitre à propos des *Contes grassouillets* illustre la pertinence de la dédicace :

Certaines fonctions de ce misérable corps, si elles peuvent sembler avilissantes, sont bonnes pourtant par le soulagement et l'aise qu'elles apportent, par l'idée de joyeuse vie animale qu'elles éveillent dans l'esprit et sont en même temps comiques par le démenti perpétuel qu'elles opposent à l'orgueil de l'homme, à sa prétention de faire l'ange. Il y a là une source intarissable de gaieté grossière.⁶²

Comme le souligne Forestier, Maupassant n'aurait pu trouver destinataire plus approprié pour une nouvelle traitant de flatulences (I, 1509, n. 1). Le lecteur du XIX^e, à qui le nom d'Armand Sylvestre n'est probablement pas étranger (avant de les réunir en recueil, ce dernier publia tous ses récits dans *Gil Blas*), ne peut manquer de programmer sa lecture en fonction de la dédicace. En d'autres termes, avant même d'entamer la lecture du texte proprement dit, il s'attend à y trouver certains thèmes. La dédicace remplit d'autant plus son rôle de pré-information que le titre est rétroactif ('*la toux dont il s'agit ne vient point de la gorge*', I, 722) et que Maupassant souligne au sein du texte le lien entre le destinataire et le contenu ('Mon cher confrère et ami, J'ai un petit conte pour vous, un petit conte anodin', I, 722). L'étroite collaboration littéraire de Maupassant avec des chroniqueurs publiant régulièrement dans la presse de l'époque ou avec des écrivains populaires déclenche chez le lecteur familier de leurs œuvres certains horizons d'attente. Plus que des thèmes, la dédicace permet souvent d'inférer la tonalité du texte. 'Un fils' (à René Maizeroy, spécialiste du roman de mœurs), 'La Rempailleuse' (à Léon Hennique, petit naturaliste), 'La Peur' (à Huysmans, dont nous avons déjà mentionné le goût de l'étrange), 'Le Cas de Mme Luneau' (au vaudevilliste Georges Duval)... toutes ces

⁶² Lemaitre, Jules. 'Conteurs contemporains', *Revue bleue*, 6 (7 février 1885).

nouvelles font attendre au lecteur un contenu en rapport avec les écrits de l'auteur à qui elles sont dédiées.

* * * * *

Victime de son caractère secondaire, le paratexte a souvent été omis des critiques littéraires. Il n'empêche qu'il demeure un outil essentiel en terme d'étude de la réception. Sa situation privilégiée permet au lecteur d'inférer l'existence de certains thèmes et ainsi de préparer sa lecture en fonction d'une tonalité particulière. Combinés ou non, les titres, sous-titres, prologues, épigraphes et dédicaces agissent comme autant d'indices concernant la teneur du texte. L'absence d'études critiques relatives au paratexte chez Maupassant relève sans doute de son manque de pertinence dans bien des cas. En effet, l'écueil majeur étant que le paratexte peut varier d'une édition à une autre, il importe au préalable d'isoler ces exemples à la provenance douteuse. Cependant, une fois accompli ce léger travail de distinction, restent des nouvelles au paratexte riche de pré-information. Que les indications concernant le texte soient thématiques ou rhématiques, leur présence paratextuelle permet de guider l'interprétation du lecteur moderne – et *a fortiori* celle du lecteur du XIX^e siècle.

Chapitre 2. Raconter : La narration encadrée

*For Maupassant, it is not so much the story
as the way it is told that counts.¹*

En partant du principe que l'information du texte se concentre dans et autour de son appareil démarcatif, le chapitre précédent a établi ce qui constituait une des deux frontières externes (début-fin) du récit court, à savoir le paratexte. Le troisième chapitre réfléchira sur l'autre frontière externe du texte (la clôture). Toutefois, avant d'en arriver là, il est indispensable de considérer les frontières internes de la nouvelle, c'est-à-dire les rapports qu'entretiennent entre eux les divers éléments de l'appareil démarcatif. Il semble en effet que ce soit à ces moments-charnières que le coefficient informationnel – par le biais du discours métalinguistique – soit le plus élevé. Ceci s'explique assez aisément par le fait que partout où il y a passage d'un niveau à un autre (du paratexte au texte ; au sein du texte, d'un type de narration à un autre ; et du texte à la clôture), l'auteur se doit de semer des jalons informationnels de façon à clarifier pour le lecteur la structure de la nouvelle. Ainsi, 'le métalangage désambiguïteur tendra à proliférer là où la lisibilité du texte est surtout compromise, c'est-à-dire là où se multiplient les enchâssements de récits'.² Si la délimitation textuelle (le changement structurel) permet de saisir un changement d'ordre informationnel, ce changement est particulièrement manifeste lorsque est employée la technique de l'enchâssement. Outre le fait que cette technique est souvent associée à l'écriture maupassantienne, ce qui nous a fait choisir ce cas particulier de démarcation textuelle est sa filiation très marquée avec l'oralité originelle du récit court ainsi que sa valeur en termes de réception du lecteur. Ce chapitre aura donc pour objet d'examiner les divers constituants de l'enchâssement afin de distinguer selon quels modes ils opèrent et quels enseignements de lecture ils préconisent.

Technique novellistique pourtant fort classique (elle remonte au *Décameron* de Boccace), l'enchâssement se retrouve en abondance chez Maupassant. Lintvelt

¹ Matthews, J. H. 'Oblique narration in Maupassant's "Pierrot"', *Modern Languages*, 42 (1961), 48-54 (p. 49).

² Hamon, 'Métalangage', pp. 267-68.

comptabilise cent quarante-trois 'récits intérieurs' (le narrateur initial – extradiegetique – passe le relais à un narrateur intradiegetique) sur trois cent une nouvelles, chiffre qu'il monte à cent quarante-quatre quelques années plus tard.³ Godenne en recense quant à lui cent cinquante, alors qu'une quasi exhaustive de Lehman fait état de cent soixante-neuf récits enchâssés sur un total de trois cents nouvelles.⁴ Bien que les statistiques varient d'un critique à un autre, elles soulignent l'importance du phénomène en même temps qu'elles soulèvent des questions concernant la composition de ces nouvelles et leur impact sur le lecteur. Si près de la moitié du corpus procède par enchâssement, comment Maupassant a-t-il su intégrer des éléments personnels à cette technique usée jusqu'à la corne ? Comment cette dernière influe-t-elle sur le lecteur ? Et en premier lieu, qu'entend-on au juste par 'enchâssement' ? Comme l'illustrent ces divergentes statistiques, ce qui semble évident ne l'est pas pour tous.

Définition

Les multiples voyages au pays de la terminologie se sont souvent soldés par un brouillage des pistes propre à induire en erreur tout critique peu attentif. L'invention du terme *enchâssement* revient à Jean Paris, qui le premier définit ce procédé par lequel un récit premier (le *matriciel*) sert de cadre à, et embraye sur, un récit second (l'*enchâssé*).⁵ Par la suite, la terminologie hésite : *récit enchâssant*, *récit englobant* ou *cadre* d'une part ; *récit enchâssé*, *récit englobé* ou *hyporécit* d'autre part.⁶ Ce dernier terme est de toute évidence le plus ambigu : comment peut-on en effet parler d'hyporécit (le préfixe grec *hypo-* signifie, rappelons-le, 'en deçà, au-dessous' et exprime l'infériorité, la subordination) quand ledit récit occupe la majeure partie de

³ Lintvelt, Jaap. 'Pour une analyse narratologique des *Contes et Nouvelles* de Guy de Maupassant', in *Fiction, narratologie, texte, genre*, éd. par Jean Bessière (Paris ; New York : Peter Lang, 1989), pp. 65-76 ; 'Les Stratégies narratives d'un célibataire : *La Bûche* de Guy de Maupassant', *Rapports – Het Franse Boek, Amsterdam*, 63, 2 (1993), 50-58.

⁴ Godenne, *Nouvelle française*, pp. 60-61 ; Lehman, Tuula. *Transitions savantes et dissimulées : Une étude structurelle des contes et nouvelles de Maupassant* (Helsinki : Societas Scientiarum Fennica, 1990), p. 23.

⁵ Paris, Jean. 'Maupassant et le contre-récit', in *Univers parallèles 2 : Le Point aveugle* (Paris : Seuil, 1975), pp. 135-222 (p. 162).

⁶ Ce dernier terme est utilisé par Hoek ('Segmentation') et Lintvelt ('Analyse').

la nouvelle et en constitue l'histoire fondamentale ? C'est précisément là que la terminologie peut s'avérer trompeuse et que les formalistes russes arrivent à point nommé.⁷ S'il y a bien subordination structurelle (au niveau du discours, ou *sjuzet*) du récit enchâssé au cadre, le contenu thématique (au niveau de l'histoire, ou *fabula*) n'est en rien inférieur à celui du cadre – bien au contraire. 'La narration enchâssée fait fonction de récit principal (contrairement à la norme), n'étant subordonnée que structurellement au récit enchâssant, qui en constitue l'encadrement.'⁸ Le récit premier n'est effectivement que matriciel, c'est-à-dire qu'il déclenche un récit plus important, tant par la teneur que par la longueur (le récit enchâssant peut se résumer à quelques lignes et bien souvent, la clôture se passe d'un retour au cadre). Afin d'éviter toute ambiguïté, nous préférons donc les binômes *récit enchâssant* / *récit enchâssé* et *récit englobant* / *récit englobé*, ainsi que le terme *cadre* (qui ne suppose pas de rapport de force entre les deux pôles).

Par le passé, nombreuses ont été les tentatives de classer les récits enchâssés des contes maupassantiens selon leur cadre. Aucune cependant ne se révèle entièrement satisfaisante dans la mesure où un choix difficile incombe au critique : celui de classer les cadres selon un axe paradigmatique (thématique) ou syntagmatique (structurel) – choix que Lehman élude dans son classement des récits enchâssés :

- Cadres récurrents : Cadre imbriqué ; Dialogue enlaçant.
- Cadres francs : Tête-à-tête ; Dialogue ; Entre hommes ; En voyage ; Hasard.
- Cadres soliloques : Lettre ; Monologue ; Description de la nature ; Généralisation.
- Cadres minimaux : Article ; Cadre dramatique ; Phrase d'attaque.

Aussi complète puisse-t-elle paraître, une telle classification manque cependant de pertinence, et ce à plusieurs niveaux. Si la première catégorie (on pourrait d'ailleurs

⁷ Tout écrit littéraire étant le fruit de la combinaison de l'histoire et du discours, on trouvera d'un côté du spectre narratif la *fabula*, et de l'autre le *sjuzet* (ou encore récit, selon la terminologie de Genette et Bal), c'est-à-dire la façon particulière de narrer l'histoire. Ou pour résumer, 'story is the *what* that is depicted : discourse is the *how* [...] story is the content element of narrative, and discourse is its expression element.' Chatman, Seymour. 'Towards a Theory of Narrative', *New Literary History*, 6 (1975), 295-318 (p. 295 ; p. 309).

⁸ Calí, Andrea. 'Histoire encadrante et histoire encadrée, ou de la réception du conte maupassantien', in *La Narration et le sens : Etudes sur Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam, Maupassant et Balzac* (Lecce : Milella, 1986), pp. 101-129 (p. 101).

dissserter sur la pertinence du titre ‘cadre récurrent’ quand d’autres sous-catégories, comme ‘entre hommes’ ou ‘hasard’, pourraient tout aussi bien en faire partie) s’attache à l’aspect *structurel* du cadre, les autres catégories mettent en revanche en lumière une analyse *thématique* des caractéristiques du récit enchâssant. Plus qu’elle n’apporte d’angle nouveau, l’amalgamation des deux axes complique l’étude. En outre, la définition de l’enchâssement n’est pas des plus claires : une fois de plus, l’étude ne distingue pas les simples cadres d’exposition (description, cadre-chronique, dissertation philosophique) de ce que nous appellerons des *récits purement enchâssés*.

Ces derniers présentent un caractère d’inclusion assimilable au procédé de *mise en abyme*. Si la première occurrence de ce terme est fréquemment attribuée au journal de Gide (il évoquait alors l’art héraldique)⁹, il convient cependant de noter que son auteur n’a jamais utilisé l’expression *mise en abyme* à proprement parler, qui sera en fait forgée bien plus tard par Magny dans *Critique du roman* (Genette proposera quant à lui le terme de *structure en abyme*).¹⁰ Il faudra attendre la parution des travaux de Dällenbach pour que soit éclaircie cette nébuleuse terminologique.

1. Organe d’un retour de l’œuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la *réflexion*.
2. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l’intelligibilité et la structure formelle de l’œuvre.
3. Evoquée par des exemples empruntés à différents domaines, elle constitue une réalité structurelle qui n’est l’apanage ni du récit littéraire, ni de la seule littérature.¹¹

Plus généralement, Dällenbach énonce qu’‘est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient’ et s’empresse par la suite d’ajouter que la mise en abyme doit être la représentation *exacte et miniature* de l’œuvre qui la contient et qu’elle doit réfléchir *l’ensemble* du récit (*Récit spéculaire*, p. 18 ; p. 52). Pourtant, il inclut l’enchâssement dans les procédés de mise en abyme et qualifie les récits enchâssés de *méta-récits* (*Récit spéculaire*, p. 71), alors que ces derniers ne concordent strictement avec aucune des trois règles

⁹ ‘J’aime assez qu’en une œuvre d’art on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions d’ensemble [...] ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second “en abyme”.’ Gide, André. *Journal : 1889-1939* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948), p. 41. Commentaire qui date de 1893.

¹⁰ Magny, Claude Edmonde. *Critique du roman* (Paris : Gallimard, 1970), p. 78, n. 3 ; Genette, Gérard. *Figures III* (Paris : Seuil, “Poétique”, 1972), p. 242.

¹¹ Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme* (Paris : Seuil, “Poétique”, 1977), p. 16. Les références ultérieures à cette édition seront indiquées dans le corps du texte.

précédemment évoquées (le récit enchâssé n'est la représentation ni exacte, ni miniature du récit enchâssant et il ne réfléchit pas nécessairement l'ensemble du cadre).

Il est toutefois indéniable que le récit enchâssé entretient avec le cadre un rapport d'inclusion, ce qui en fait bien une mise en abyme, mais pas au sens strict du terme, comme le laissent entendre les propos de Dällenbach. Le récit enchâssé présente effectivement une réflexion, mais seulement d'une partie du cadre (un élément unique du cadre étant repris et développé dans le récit enchâssé), et une représentation de l'élément enchâssant qui, si elle n'est pas strictement 'exacte et miniature', est essentiellement liée à ce dernier par sa fonction d'exemplarité (l'élément du cadre sert à la fois d'embrayage et d'exemple à un récit plus long). Le récit enchâssé est donc bien une mise en abyme, mais une mise en abyme particulière : en effet, s'il ne se conforme pas strictement aux règles formelles de cette dernière, il présente néanmoins un caractère de dépendance vis-à-vis du cadre, c'est-à-dire que sa lecture éclaire l'ensemble du texte et renseigne le lecteur sur sa signification globale.

Par la suite, Dällenbach reprend la classification tripartite de Jakobson, selon laquelle toute mise en abyme porte sur un (voire plus, les éléments n'étant pas mutuellement exclusifs) des trois éléments ci-dessous :

- Réflexion de l'énoncé ou mise en abyme fictionnelle : récit dans le récit ;
- Réflexion de l'énonciation ou mise en abyme énonciative : mise en évidence des conditions d'énonciation, de l'émetteur ou du récepteur du récit ;
- Réflexion du code ou mise en abyme métatextuelle : exposition du mode de fonctionnement du récit.

Le type de mise en abyme présent dans le cas des récits enchâssés porte sur la première catégorie, à savoir la représentation du récit dans le récit. Si la fonction première du récit enchâssé n'est pas de dévoiler au lecteur les rouages de l'énonciation ou le mode de fonctionnement du récit, le récit enchâssé présente néanmoins des similitudes avec le récit-cadre, mettant ainsi en évidence l'interdépendance entre œuvre englobante et œuvre englobée. Ces similitudes sont autant de 'signaux avertisseurs' (pour reprendre le terme employé par Dällenbach) qu'il incombe au lecteur de percevoir afin de comprendre le texte dans sa totalité.

Parmi les plus fréquents, mentionnons les similitudes réalisées par homonymie des protagonistes du récit-cadre et du récit inséré, quasi-homonymie de tel personnage et de l'auteur, homonymie du récit-cadre et du récit inséré, répétition d'un décor révélateur et d'une constellation de personnages, reprise textuelle d'une ou de plusieurs expressions symptomatiques du récit premier à l'intérieur du segment réflexif. (*Récit spéculaire*, p. 65)

Ces cas d'homonymie renvoient à une mise en abyme plus formelle, c'est-à-dire qui remplit les trois conditions énoncées par Dällenbach. Pour adapter cette citation au cas particulier du récit enchâssé, il suffit de remplacer le terme *homonymie* par celui plus global d'*homologie*. Homologie entre auteur et narrateur, lien social étroit entre narrateur et narrataires, similitudes thématiques du cadre au récit enchâssé (l'anecdote de l'un servant de base à l'autre), présence d'un personnage du cadre au sein du récit enchâssé, tout dans la structure du récit enchâssé dénote l'inclusion et la réflexivité.

La définition que nous retiendrons sera donc très nettement réduite par rapport à la critique précédente. Le récit purement enchâssé tel que nous l'entendons se doit de remplir trois conditions essentielles, l'une se rapportant au contenu, les deux autres à la structure :

- Posséder un caractère testimonial (généralement oral, plus rarement épistolaire) : il s'agira de conter un événement antérieur au cadre ;
- Relever de l'intertextualité ('l'irruption transcendante d'un texte dans un autre')¹² – et, plus particulièrement, présenter une structure en abyme (narration dans la narration) ;
- Impliquer un passage d'un niveau narratif à un autre : un narrateur premier (celui du cadre) passe le relais à un narrateur second (celui du récit enchâssé). 'Ce qui distingue le cadre du récit enchâssé c'est le transfert explicite de la compétence narrative à l'un ou l'autre des personnages mis en scène dans le cadre.'¹³

Notons que s'il existe des cas où le narrateur reste le même du récit enchâssant au récit enchâssé, il est extrêmement ardu de distinguer ces récits véritablement enchâssés de ceux ne faisant état que d'une simple introduction au récit (voir certaines nouvelles de la catégorie 'description de la nature'). Qui plus est, la structure de ces récits ne permet pas toujours au lecteur de déceler le passage du cadre au récit englobé. Ainsi, le début de 'Souvenir' (II, 120) – que Godenne utilise

¹² Jenny, Laurent. 'Stratégie de la forme', *Poétique*, 27 (1976), 257-81 (p. 271).

¹³ Hock, 'Segmentation', p. 67.

comme exemple de récit enchâssé – peut faire attendre au lecteur un récit enchâssé.¹⁴ Sa teneur nostalgique en appelle à la narration d'un événement antérieur : 'comme il m'en vient des souvenirs de jeunesse sous la douce caresse du premier soleil !' (II, 120). Or, la suite met en place un récit à structure simple. La présence physique du (des) narrataire(s) n'est pas clairement définie, il n'y a en aucun cas passage d'un niveau narratif à un autre et le narrateur reste le même : 'j'en veux dire une de ces aventures. [...]. J'avais alors vingt-cinq ans' (II, 120). La structure de 'Souvenir' n'est donc pas celle d'un récit enchâssé ; la nouvelle relate simplement un événement rapporté par un narrateur qui a soin de mettre en place un semblant de cadre afin d'introduire son récit. Les nouvelles de Maupassant étant fréquemment introduites par un monologue intérieur, il est aisé d'assimiler ces derniers à des récits enchâssants. Or, pas plus qu'un cadre descriptif, un cadre-soliloque sans changement de narrateur ne saurait constituer une marque de l'enchâssement.

Voilà qui répond à notre première intention, soit celle de la définition de base de l'enchâssement. L'axe thématique sera privilégié pour l'analyse, ce qui n'empêchera pas de faire régulièrement appel à l'axe structurel afin d'étayer ces théories – dualité certes condamnable au niveau taxinomique, mais complémentarité essentielle à toute étude sérieuse de la réception. Car, rappelons-le, il ne s'agira pas d'établir une énième classification des récits enchâssés à la Maupassant, mais de considérer leur impact sur le lectorat. L'argument se divisera selon le déroulement de la nouvelle : l'étude du cadre sera suivie d'une analyse du narrateur second (celui qui narre l'histoire du récit enchâssé), ainsi que de son (ses) narrataire(s), ou auditoire intratextuel, ce qui conduira à observer le facteur le plus manifeste, à savoir le caractère oral (le 'Dire') du récit raconté. Il s'agira ensuite de considérer le lieu de la narration (quand et où raconte-t-on ?) et d'examiner de plus près les *embrayages* (jalons qui informent le lecteur de la présence d'une deuxième parole) et *débrayages* (jalons qui informent le lecteur que le récit second se clôt) du texte. Enfin, ce chapitre explorera les diverses fonctions et effets du récit enchâssé, tant sur le narrataire que sur son pendant extratextuel – le lecteur.

¹⁴ Lorsque plusieurs nouvelles portent le même titre, nous ferons suivre ce dernier de sa référence dans l'édition de la Pléiade de façon à éviter toute confusion.

1. Récit enchâssant / Cadre

Les introductions ont généralement pour tâche de présenter les personnages. Dans le cas particulier des récits enchâssés, l'accent est mis sur ceux qui garantissent le bon acheminement de l'histoire (narrateur et narrataires). Or, cette unique fonction prend chez Maupassant deux formes distinctes selon qu'elle plonge le lecteur au cœur du débat pour revenir ensuite sur les personnages ou qu'elle s'attarde sur les conditions d'énonciation. Dans son étude sur l'amorce des nouvelles maupassantiennes, Hoek distingue deux modes discursifs :

- Le discours narratif-descriptif ;
- Le discours argumentatif-commentatif.

La première catégorie renvoie *a priori* à la description. Cependant, son auteur préfère cette distinction à la traditionnelle opposition narration / description, attendu que tout élément descriptif s'inscrit également dans la narration. La deuxième catégorie en revanche se caractérise par l'emploi fréquent d'exclamations, d'interrogations et amène ainsi le lecteur directement dans les pensées et doutes du narrateur premier (celui du cadre). Si le mode argumentatif-commentatif se retrouve assez rarement en début des nouvelles maupassantiennes prises dans leur globalité (elles tendent à s'attarder sur la présentation du milieu et des personnages), il en va tout autrement des récits enchâssés. En effet, ces derniers mettent en jeu les deux modes discursifs, selon qu'ils présentent ou non le narrateur premier et les narrataires – ce qui produit naturellement deux conséquences différentes en terme de pragmatique.

Cadres argumentatifs-commentatifs

Le mode discursif argumentatif-commentatif va de pair avec les récits enchâssés débutant *in medias res*. Dès lors, ces récits présentent une alternative : soit le narrataire n'est pas déterminé, soit le narrateur second ne l'est qu'ultérieurement. Dans un cas comme dans l'autre, la nouvelle ne saurait cependant se passer d'une présentation – aussi succincte soit-elle – du raconteur de l'histoire. Si l'histoire peut se passer de la présentation d'un récepteur intratextuel, elle ne peut en revanche faire l'économie de celle du narrateur. Ou en d'autres termes, il n'est pas toujours nécessaire de savoir qui écoute l'histoire, mais il importe de savoir qui la raconte.

‘Le Voleur’ débute par une interjection suivie d’un dialogue. Entre qui ? On ne saura jamais rien des narrataires. “Puisque je vous dis qu’on ne la croira pas. – Racontez tout de même. – Je le veux bien.” (I, 463). A qui appartient la voix qui tient tête au narrateur second ? Et dans quelle mesure peut-on même parler de narrateur second, attendu qu’il semble ne pas y avoir de narrateur du cadre ? Le propre du récit enchâssé à la mode argumentative-commentative serait donc de ne pas présenter de narrateur premier, de sorte que le lecteur se trouve directement propulsé dans le vif du sujet. Cela signifierait alors que le récit n’est pas enchâssé, mais tout simplement raconté. Hoek note cependant une différence de taille entre *discours rapporté* et *discours raconté*. Le discours rapporté induit un deuxième narrateur dans la mesure où il signifie un transfert narratif d’un narrateur premier à un narrateur second, le premier narrateur rapportant les dires du narrateur second au moyen de verbes métadiscursifs du type *dit-il*, *reprit-il*, *s’exclama-t-il*, etc. Il se caractérise par la prédominance du style direct (qui marque la présence du narrateur second) ou du style direct attribué (qui marque la présence du narrateur premier, ce qui reviendrait dans notre exemple à : “je le veux bien”, *répondit-il*). Le discours rapporté est ainsi caractéristique du ‘faire dire’ et de l’enchâssement (c’est le mode discursif que l’on trouve généralement dans le cadre). En revanche, le discours raconté s’apparente au ‘dire’, se focalise sur un narrateur unique (le second) et se caractérise par l’emploi du style indirect, c’est pourquoi on l’observe plutôt dans le récit enchâssé. Les deux voix sont donc à l’honneur dans *tout* récit enchâssé. En effet, s’il paraît à première vue que ‘Le Voleur’ se passe de narrateur premier (et donc de discours rapporté), trois modestes phrases mises en retrait viennent néanmoins marquer sa présence : après le dialogue entre le narrateur second et ses narrataires non identifiables, le narrateur premier vient présenter la scène : ‘et le vieil artiste se mit à cheval sur une chaise. Ceci se passait dans la salle à manger d’un hôtel de Barbizon. Il reprit’ (I, 463).

On observe un mouvement rapide d’une voix à une autre : Cadre = discours rapporté au style direct – discours rapporté au style direct attribué / Récit enchâssé = discours raconté. Ce type de composition vient étayer la thèse selon laquelle la présentation du narrateur est indispensable. Certes, on n’en saurait imaginer de plus succincte et stéréotypée, mais le fait est que le lecteur peut désormais identifier la parole qui narre l’histoire, l’attribuer à un personnage. Sans cela, l’intérêt même de

l'histoire racontée serait compromis. C'est pourquoi O'Faolain n'a pas tout à fait raison lorsqu'il affirme que

Maupassant more than anybody else showed readers that if they were, as we say colloquially, "quick on the uptake", they could dive into the narrative without any explanations, preambles, elaborate introductions, apologies, or other notations as to place, time or occasion.¹⁵

Le cadre argumentatif-commentatif ne rentre pas dans les détails, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il laisse de côté toute introduction. Le propre du cadre argumentatif-commentatif n'est pas de taire, mais simplement de retarder la révélation de l'identité du narrateur second et c'est en cela qu'il pousse le lecteur à lire toujours plus avant, pour apprendre à qui appartient la voix qui va lui conter son expérience. La présentation des narrataires, elle, paraît secondaire : 'Le Voleur' s'en passe, mais cela ne remet aucunement en jeu l'impact de la nouvelle sur un lecteur qui peut plus facilement s'identifier au narrataire (après tout, il est aussi récepteur de l'histoire) qu'au narrateur. 'Le Voleur' opère un retour au cadre rigoureusement opposé au cadre initial, à savoir, discours rapporté au style direct attribué ('il ajouta') – discours rapporté au style direct : 'on riait franchement autour du conteur. Il se leva, alluma sa pipe, et il ajouta, en se campant en face de nous : "Mais le plus drôle de mon histoire, c'est qu'elle est vraie"' (I, 467). Le récit se clôt dans les règles de l'art, mais le lecteur ne possède toujours aucun élément distinctif en ce qui concerne ce 'on' anonyme.

Si dans 'Le Voleur', le discours argumentatif-commentatif présentait la double caractéristique de ne pas donner d'indices sur les narrataires et de ne présenter le narrateur second qu'à l'issue du cadre, le même mode discursif se solde dans 'Rouerie' par la seule procrastination quant à l'identité du conteur. 'Rouerie' débute également au beau milieu d'une conversation, projetant ainsi le lecteur dans un 'avant' de la nouvelle dont il n'a pas connaissance.

Les femmes ?

- Eh bien, quoi ? Les femmes ?
- Eh bien, il n'y a pas de prestidigitateurs plus subtils pour nous mettre dedans à tout propos, avec ou sans raison, souvent pour le seul plaisir de ruser. (I, 673)

Si l'histoire se poursuivait sans qu'il ne soit fait mention de son narrateur, le lecteur en serait aliéné et son intérêt diminué. Le désir de la narration passe avant tout par la familiarisation, c'est-à-dire par l'établissement du contexte. Là encore, la mise en

¹⁵ O'Faolain, Sean. *The Short Story* (Dublin ; Cork : Mercier Press, 1983), p. 176.

lumière du contexte de narration (le narrateur second et son auditoire) par le narrateur premier est retardée – mais ce qui importe est qu'elle survienne.

L'homme qui parlait était un ancien ministre de l'Empire, le comte de L..., fort roué, disait-on, et d'esprit supérieur.

Un groupe de jeunes gens l'écoutait.

Il reprit (I, 673)

Nous avons ici affaire à une mise en contexte modèle : présentation du narrateur – présentation des narrataires, suivie d'un verbe métadiscursif (au style direct attribué) marquant la présence d'un narrateur premier anonyme. Le suspens est en partie issu de ce retard au niveau de la révélation de l'identité du narrateur second. Les points de suspension vont également dans cette direction, mais ne remplissent leur fonction qu'à demi. En effet, peu importe qu'on connaisse le nom du narrateur second, l'auteur a donné suffisamment d'éléments pour cerner le personnage : fonction sociale ('un ancien ministre de l'Empire'), statut social ('comte') et intellectuel ('d'esprit supérieur') et finesse d'esprit qui renvoie au titre sans toutefois l'expliquer ('fort roué, *disait-on*' : sera-t-il l'agent ou la victime de la rouerie ?).

Cadres narratifs-descriptifs

A l'inverse, les cadres narratifs-descriptifs, mettent l'accent sur la situation énonciative et partagent ainsi une caractéristique structurelle des récits non enchâssés. Dans la plupart des récits (courts ou non), 'la forme narrative et descriptive préexiste à la substance narrée et décrite'.¹⁶ C'est-à-dire qu'il est essentiel de mettre en place, de façon finalement assez rhétorique, une situation de narration (un milieu, un narrateur, un narrataire) avant d'entamer la narration proprement dite. Alors que les cadres argumentatifs-commentatifs entrent de plein fouet dans la narration puis en établissent la situation brièvement, les cadres narratifs-discursifs font, eux, la part belle au contexte narratif. Le narrateur premier occupe une place plus importante dans ces derniers alors que sa présence, à peine perçue, est confinée à deux ou trois propositions dans les cadres argumentatifs-commentatifs. Charlotte Schapira note assez justement la valeur secondaire du

¹⁶ Mitterand, Henri. 'Fonction narrative et fonction mimétique', *Poétique*, 16 (1973), 477-90 (p. 478).

narrateur de *RE* (*je, nous, on, ils, elles*), personnage à peine suggéré et totalement anonyme, mais qui, par là [sic] même, représente plus facilement le reflet du lecteur dans le texte. En effet, les narrateurs de récits englobants [...] ont en commun, à peu d'exceptions près, leur appartenance au monde dit "civilisé".¹⁷

Cependant, si dans un cas comme dans l'autre, le narrateur premier reste en retrait de l'histoire, sa place prépondérante dans les cadres narratifs-descriptifs donne de lui une meilleure définition que les indices versés au compte-gouttes par les cadres de type argumentatif-commentatif. Le fait est que la présentation du narrateur premier est primordiale dans la relation du texte à son lecteur. Nous avons démontré plus haut que le lecteur ne saurait poursuivre sa lecture sans connaître le narrateur second (ou narrateur de récit englobé). Or, sa présentation, voire son existence même, est entièrement assujettie à celle du narrateur premier. Ce dernier se doit d'être des plus discrets lorsqu'il opère une présentation *a posteriori* du narrateur de récit enchâssé (dans le cas des cadres argumentatifs-commentatifs) dans la mesure où, ce faisant, il interrompt la narration. En revanche, avec un cadre narratif-descriptif, il peut prendre tout son temps pour présenter le contexte narratif car le cadre est le lieu de la compréhension future : 'more than mere description, and more than foreshadowing of the events in the second part of the story, it provides a context from which the anecdote can be read, or rather, written.'¹⁸

Non seulement la longueur et la précision du cadre permettent de ménager une 'bonne' lecture du récit enchâssé, mais par une sorte de médiation triangulaire, l'identification du lecteur au narrataire est facilitée par le caractère impersonnel du narrateur premier (*on, nous*). Dans 'La Peur' (I, 600), le narrateur anonyme du cadre inclut potentiellement le narrataire du récit enchâssé : 'on remonta sur le pont après dîner. Devant nous, la Méditerranée n'avait pas un frisson sur toute sa surface' (I, 600). La première personne du pluriel pourrait renvoyer à un narrateur utilisant le 'nous' royal ; cependant, le paragraphe suivant fait état d'une assemblée de narrataires et non d'un récepteur unique : 'nous étions là, six ou huit, silencieux, admirant, l'œil tourné vers l'Afrique lointaine où nous allions' (I, 600). L'impersonnalité du narrateur premier est donc bien un facteur favorisant

¹⁷ Schapira, Charlotte. 'La Technique du récit englobé dans les contes de Maupassant', *Neophilologus*, 71 (1987), 513-22 (p. 519). Le 'narrateur de RE' renvoie au narrateur premier, ou narrateur du cadre (le *RE* étant le cadre et le *re* le récit enchâssé).

¹⁸ Leabhart, Sally. 'No Free Rides : Descriptive Frame as Ideology in Maupassant's "L'Aveu"', *Symposium*, 50 (1996-97), 40-49 (p. 48).

l'identification du lecteur non pas audit narrateur, ni même au narrateur du récit enchâssé, mais au narrataire : par la suite, c'est ce 'nous', ces six ou huit personnes, qui écouteront le récit du narrateur, réfléchissant ainsi la lecture que pourra en faire le lecteur – et aiguillant par-là même l'interprétation de ce dernier. Le cadre opère ainsi une représentation virtuelle de l'univers, c'est-à-dire qu'il active un mode généralisateur, alors que le récit englobé l'actualise, ou l'individualise : 'en général, le *re* [...] reprend un élément du *RE* [...], en le développant.'¹⁹ L'impersonnalité du narrateur premier participe donc de la généralisation voulue par le cadre ; l'identification du lecteur au narrataire est une conséquence directe de l'individualisation essentielle du récit enchâssé. De même, le développement et l'illustration par l'exemple des propos généraux du cadre permettent un déchiffrement correct du récit enchâssé.

Le cadre narratif-descriptif peut donc s'attarder soit sur la description des narrataires, soit sur celle du narrateur et des conditions d'énonciation. Bien que les deux cas ne soient pas mutuellement exclusifs (l'exemple précédemment cité accorde autant d'importance aux trois éléments narratifs), le deuxième cas va plus fréquemment de pair avec la forme épistolaire (lettres, missives, journal intime, testaments) sur fond de folie. Ainsi, le narrataire d'« Un fou » reste inconnu durant tout le récit, alors que le narrateur second est longuement présenté et les conditions de l'aveu précisément décrites.

Il était mort chef d'un haut tribunal, magistrat intègre dont la vie irréprochable était citée dans toutes les cours de France. [...] Il avait passé sa vie à poursuivre le crime et à protéger les faibles. [...] Il était donc mort, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, entouré d'hommages et poursuivi par les regrets de tout un peuple. (II, 540)

Or, voici l'étrange papier que le notaire, éperdu, découvrit dans le secrétaire où il avait coutume de serrer les dossiers des grands criminels.
Cela portait pour titre :

POURQUOI ? (II, 540)

Tandis que le cadre met l'accent sur la normalité présumée de l'auteur du journal intime, le récit enchâssé (le journal) démontrera la lente dégradation mentale du narrateur. Dans cette nouvelle, la thématique prime très nettement sur la structure car il ne s'agit pas simplement de 'repr[endre]' et de 'développ[er] un élément du *RE*', mais bel et bien d'élaborer un thème binomial (thèse dans le cadre / antithèse dans le récit enchâssé) – le tout aux dépens de la logique interne du récit, qui réclame à cor

¹⁹ Giacchetti, Claudine. « La Structure narrative des nouvelles de Maupassant », *Neophilologus*, 65 (janvier 1981), 15-20 (p. 15).

et à cri un narrataire. 'Pourquoi' en effet ternir une réputation post-mortem en révélant ce qui aurait pu rester caché ? Et à qui destiner l'aveu de ces crimes ? On peut inférer que la confession est adressée à ce 'tout un peuple' dont il est question plus haut, mais la nouvelle se clôt sans jamais apporter d'élément tangible quant au récepteur du manuscrit.

Le manuscrit contenait encore beaucoup de pages, mais sans relater aucun crime nouveau. Les médecins aliénistes à qui on l'a confié, affirment qu'il existe dans le monde beaucoup de fous ignorés, aussi adroits et aussi redoutables que ce monstrueux dément. (II, 547)

L'indétermination prime et le procédé, qui vise à généraliser l'expérience (à faire passer l'exemple au-delà du récit, de la fiction à la vie réelle), sème chez le lecteur les prémisses d'une peur contagieuse : sans doute existe-t-il, dans son entourage même, des fous dont la condition mentale n'a pas encore été décelée ? Paradoxalement (puisque le lecteur peut dans bien des cas s'identifier à un narrataire *défini*) et quitte à perdre quelque peu au niveau de la plausibilité, l'indétermination du narrataire participe donc dans ce cas précis (forme épistolaire + écrit de la folie) d'une identification à caractère généralisant.

'La Confession' (II, 371) présente à la fois une structure et un contenu similaire à 'Un fou', puisqu'il s'agit d'une révélation criminelle post-mortem – et donc d'un récit épistolaire enchâssé. En revanche, les narrataires sont définis ('mes enfants, mes chers enfants', II, 372), de même que le narrateur second : 'tout Véziers-le-Réthel avait assisté aux convoi et enterrement de M. Badon-Leremincé, et les derniers mots du discours du délégué de la préfecture demeuraient dans toutes les mémoires : "C'est un honnête homme de moins !"' (II, 371). Et avant que ne débute le récit enchâssé, le narrateur premier aura pris soin de décrire les enfants et la relation qu'ils entretenaient avec le défunt :

Il laissait deux enfants : un fils et une fille ; son fils était conseiller général, et sa fille ayant épousé un notaire, M. Poirel de La Voulte, tenait le haut du pavé dans Véziers. Ils étaient inconsolables de la mort de leur père, car ils l'aimaient sincèrement. (II, 371)

Tout comme il aura établi les conditions de narration : 'aussitôt la cérémonie terminée, ils rentrèrent à la maison du mort, et s'étant enfermés tous trois, le fils, la fille et le gendre, ils ouvrirent le testament' (II, 371). Comme dans 'Un fou', la thématique du cadre se concentre sur les notions de normalité et de bienséance. Le testament d'ailleurs doit 'être décacheté par eux seuls, et seulement après que son cercueil aur[a] été mis en terre' (II, 371), ce qui souligne le caractère révélateur du récit enchâssé. Comme dans 'Un fou' encore, on observe une structure binomiale

comportant la thèse dans le cadre (le narrateur second est qualifié d'‘honnête homme’) et l'antithèse dans le récit enchâssé (il a participé activement à la mort de son fils illégitime). En revanche, le cadre narratif-descriptif met ici l'accent sur les narrataires avant de lancer le récit enchâssé. La structure du cadre participe donc bien du contenu, puisque si l'on a affaire à un récit épistolaire enchâssé, il ne s'agit pas pour autant d'un récit de la folie. La révélation de l'écrit enchâssé a un but (et en conséquence des narrataires) qu'il incombe au cadre de définir. Le motif de la révélation d'‘Un fou’ manquait de précision, folie oblige ; celui de ‘La Confession’ en revanche est explicité dès les premières lignes du récit englobé : la révélation du crime est un acte cathartique visant à apaiser la conscience du narrateur. ‘Je ne pourrais dormir tranquille de l'éternel sommeil si je ne vous faisais, de l'autre côté de la tombe, une confession, la confession d'un crime dont le remords a déchiré ma vie’ (II, 372).

Un dernier élément du cadre narratif-descriptif est sa valeur dynamique. Le cadre argumentatif-commentatif de ‘Rouerie’ permettait au lecteur d'inférer un ‘avant’ de la nouvelle (on imagine un groupe d'hommes discutant de choses et d'autres jusqu'à ce que – début de la nouvelle – la discussion porte sur les femmes), le projetant ainsi au cœur de la situation narrative. Pour que le rythme ne retombe pas avant l'introduction du récit enchâssé (qui, lui, viendra apporter cette touche de dynamisme), le cadre narratif-descriptif se doit de calquer ce type de récit, c'est-à-dire de donner au lecteur l'impression que l'action était déjà engagée au moment où ce dernier débute sa lecture. Ainsi, il supplée à la perte de dynamisme occasionnée par le passage de l'argumentation (‘dialogue’) à la narration (‘description’) par l'utilisation du passé duratif, car quoi de mieux que l'imparfait pour donner cette sensation de procédé en cours, de *déjà entamé* ? ‘En reliant le texte à l'avant-texte fictionnel par l'emploi de l'imparfait et du plus-que-parfait, le récit réaliste tente de créer l'illusion du vrai, en suggérant que l'action était déjà engagée dans la réalité.’²⁰ Si la phrase d'attaque de ‘La Peur’ (I, 600) est au passé simple, le reste du cadre en revanche décrit la situation de narration à l'imparfait. L'imparfait duratif suggère une action continue, ininterrompue – pas même pour laisser place au lecteur. Ainsi, le cadre narratif-descriptif de ‘La Peur’ n'est pas moins dynamique que tout autre cadre de type argumentatif-commentatif ; l'utilisation subséquente du passé simple vient

²⁰ Lintvelt, ‘Stratégies’, p. 50.

vérifier cette hypothèse : ‘le commandant, qui fumait un cigare au milieu de nous, reprit soudain la conversation du dîner’ (I, 600). Trois éléments prouvent la préexistence de la narration : ‘soudain’ qui vient brutalement interrompre la continuité initiale du récit enchâssant (et implique par la même le passage à un autre niveau narratif), le passé simple qui remplit la même fonction, et ‘repr[endre] la conversation du dîner’ qui implique cet avant-texte dont le lecteur n’a pas connaissance, mais qui sera explicité par la suite.

2. Narrateur second

Le dynamisme du cadre, au même titre que celui du récit enchâssé, est une conséquence directe de la relation narrateur (second) / narrataires.

Le *RE* représente toujours un groupe social très bien structuré, et il peut être répété à l’infini parce qu’il met en place des situations déterminées, fixes, et atemporelles. Le *re* exprime au contraire un moment de “déviation” par rapport à la norme, présente un caractère asocial, et ne peut être qu’unique : il a une valeur à la fois d’exemple, d’exploit, et d’anecdote hors du commun.²¹

D’où la nécessité de s’interroger sur ce rapport entre le raconteur (ou narrateur second) et son auditoire (ou narrataire). Qui sont-ils ? Combien sont-ils ? Quel est leur statut social (le groupe social est-il effectivement ‘très bien structuré’ ??)? Qu’est-ce qui constitue l’osmose (ou la non-osmose) entre l’émetteur et le récepteur intratextuels ? Et au bout du compte, comment cette relation affecte-t-elle le récepteur extratextuel, c’est-à-dire le lecteur ?

Comme nous l’avons signalé dans l’introduction à ce chapitre, le récit enchâssé prédomine, tant au niveau de la longueur que du contenu. C’est pourquoi la présentation du narrateur second dans le cadre est souvent des plus succinctes ; il incombe ainsi au lecteur de trouver au sein du récit enchâssé les quelques indices qui lui permettront de mieux définir ce narrateur. A la lecture du cadre, le lecteur possède des éléments relativement vagues concernant le narrateur second de ‘La Peur’. Ces éléments sont en fait une série d’impressions, d’allégations faites par le narrateur premier :

²¹ Giacchetti, ‘Structure’, p. 17.

Un grand homme à figure brûlée, à l'aspect grave, un de ces hommes qu'on sent avoir traversé de longs pays inconnus, au milieu de dangers incessants, [...] un de ces hommes qu'on devine trempés dans le courage. (I, 600 ; je souligne)

Par la suite, le récit enchâssé sera parsemé d'informations plus concrètes sur ce narrateur : c'est un homme qui a effectivement vécu, beaucoup voyagé et qui connaît le monde.

J'ai traversé bien des hasards, bien des aventures qui semblaient mortelles. [...] J'ai été condamné, comme insurgé, à être pendu, en Amérique, et jeté à la mer du pont d'un bateau sur les côtes de Chine. (I, 601)

Plus particulièrement, l'Afrique et ses mœurs n'ont pas de secrets pour lui (I, 601) et il n'est nullement étranger à la langue arabe (I, 602). Tous ces éléments en apparence anodins sont autant d'indications sur cet homme qui l'établissent comme narrateur privilégié. Loin d'être un simple aventurier qui n'aurait visité l'Afrique qu'à une ou deux reprises, le narrateur second est pratiquement membre honorifique de la communauté exotique qu'il décrit dans ses propos.²² Dans 'La Peur', le récit enchâssé participe donc de la légitimation du narrateur second, phénomène récurrent dans les textes courts de Maupassant qui a à ce titre fait l'objet de nombreuses études. Ainsi la majorité des récits enchâssés (mais la remarque est également valable pour les récits non enchâssés) présentent un narrateur masculin. La pénurie de narratrices maupassantiennes est criante : exception faite de la trilogie 'La Confidence', 'Sauvée' et 'Le Signe' (mettant en scène la petite marquise de Rennedon et la petite baronne de Grangerie) et d'une poignée de nouvelles tournant autour de confidences féminines ('Clair de lune', 'Joseph', 'Rose'), les femmes ont relativement peu la parole. Forestier remarque à juste titre que ces nouvelles ont d'ailleurs plus souvent pour but de renseigner les hommes (c'est-à-dire les lecteurs-types des journaux dans lesquels sont publiées les nouvelles) sur les mœurs des femmes que de donner un aperçu vraisemblable des conversations féminines (II, 1491).

Tout au plus les femmes remplissent-elles leur rôle de narrataires en interrompant de temps à autre le récit pour adresser au narrateur les questions que se pose le lecteur. Dans 'La Confession' (I, 1035), alors que sur son lit de mort Marguerite s'apprête à confesser à sa sœur Suzanne que, quelques décennies plus tôt,

²² On pourrait toutefois argumenter que la présentation stéréotypée du narrateur participe du cliché littéraire : dans *Bel-Ami*, par exemple, Madame Forestier peint avec délices une Algérie qu'elle n'a jamais visitée (R, 229-31).

elle a assassiné de sang-froid le promis de son aînée par jalousie, cette dernière l'interrompt :

“Pardon, pardon, grande sœur, pardonne-moi ! Oh ! si tu savais comme j’ai eu peur de ce moment-là, toute ma vie ! ...”

Suzanne balbutia, dans ses larmes :

“Quoi te pardonner, petite ? Tu m’as tout donné, tout sacrifié ; tu es un ange...” (I, 1037)

A l’issue d’un cadre qui met l’accent sur l’entier dévouement de Marguerite envers sa sœur, cette dernière, comme le lecteur, a tout lieu de penser que Marguerite mérite sa place au paradis. L’interruption liminaire vise donc à poser les questions auxquelles le lecteur attend une réponse – réponse qui sera développée dans le récit enchâssé. Il s’agissait ici d’une interruption du récit d’une femme par une autre femme. Les interruptions féminines se conjuguent finalement peu avec le récit masculin – pour la simple et bonne raison que le parterre de narrataires est souvent constitué d’hommes (soit uniquement, soit en grande majorité, comme nous le verrons par la suite). A noter également le fait que ces interruptions interviennent très rarement au milieu du récit. A la différence de Barbey d’Aurevilly qui pousse la procrastination jusque dans ses derniers retranchements (notamment en incluant au sein des récits enchâssés des *Diaboliques* de nombreuses interruptions de la part des narrataires)²³, Maupassant privilégie l’interruption *liminaire*, c’est-à-dire au tout début du récit enchâssé. Par la suite, le narrataire n’aura son mot à dire qu’à la clôture du récit enchâssé, soit lors du retour au cadre – technique narrative extrêmement conventionnelle, mais qui présente toutefois l’avantage de rendre le texte plus lisible.

Le narrateur second de ‘La Rempailleuse’ a affaire à un public mixte (‘onze chasseurs, huit jeunes femmes et le médecin du pays’, I, 546) qui se caractérise par son étonnante assiduité. Alors que la conversation s’engage sur la voie de l’amour, une des narrataires risque un commentaire, qui sera immédiatement réprimé par le narrateur second (I, 547). Par la suite, le récit enchâssé se poursuit sans que jamais ne soit réintroduit un narrataire. La marquise ne se permettra un ultime commentaire qu’à l’issue de l’histoire du médecin : “décidément, il n’y a que les femmes pour

²³ Dans la nouvelle intitulée *Le Plus bel amour de Don Juan*, les narrataires, loin de se contenter d’un unique commentaire, viennent fréquemment interrompre le récit du narrateur, à tel point que des pans entiers de texte se concentrent sur la réaction des narrataires, reléguant ainsi l’histoire elle-même au second plan. Ce procédé, s’il peut parfois agacer le lecteur, représente néanmoins un outil herméneutique formidable, puisqu’il permet de retarder la révélation finale et d’inclure des réactions d’auditeurs reflétant potentiellement celles du lecteur.

savoir aimer !” (I, 552). Les femmes donc, si elles savent aimer, ne savent en revanche pas narrer – tel est le message sous-jacent des nouvelles de Maupassant. Notons également au passage qu’une femme ne s’adresse jamais à une assemblée masculine (‘Une veuve’ faisant toutefois exception à la règle puisqu’une vieille fille y raconte son expérience à une assemblée mixte), et qu’elle ne narre son expérience à un seul homme qu’en de très rares occasions (‘Rencontre’ I, 440 ; ‘Humble drame’). La femme n’a de voix que pour ses congénères ; la légitimation du narrateur passe par sa nécessaire masculinisation. Un homme donc, mais un homme digne de confiance.

Les exemples précédents ont démontré que les narrateurs seconds appartiennent tous sans exception à une catégorie socioprofessionnelle leur conférant une importante légitimité en tant que conteurs. Le statut social (le marquis d’Arville dans ‘Le Loup’ ; Roger des Annettes dans ‘L’Inconnue’ ; Joseph de Bardou dans ‘Les Tombales’) tout comme l’activité professionnelle (un médecin dans ‘Une ruse’, ‘L’Enfant’ I, 981 et ‘Clochette’ ; un académicien dans ‘Un fils’ ; un député dans ‘Ce cochon de Morin’), voire les deux réunis (‘un ancien ministre de l’Empire, le comte de L...’, ‘Rouerie’, I, 673) crédibilisent le récit aux yeux des narrataires. Comme l’a illustré ‘La Peur’ (I, 600), le narrateur est toujours un homme qui a du vécu et dont l’expérience vaste et variée est une condition *sine qua non* à ce récit hors du commun, qui doit sortir du champ d’expériences de ses comparses. Sinon, pourquoi raconter ? Pour éduquer, divertir et / ou faire réagir son auditoire peu accoutumé à de tels récits, le narrateur second se doit d’être ou célibataire et viveur (les deux allant généralement de pair) ou âgé. Tandis qu’avec l’âge vient la sagesse (‘Au printemps’, ‘La Bûche’, ‘L’Enfant’ I, 981) ou la nostalgie des exploits d’antan (voir les récits de vie de garçon : ‘Un fils’, ‘Le Voleur’), le célibat prolongé apporte son lot d’aventures à raconter (‘L’Inconnue’, ‘Nuit de Noël’). Le narrateur de ‘Magnétisme’ est décrit comme ‘un vigoureux garçon, grand coureur de filles et chasseur de femmes’ (I, 406), tandis que celui des ‘Tombales’ est clairement défini comme le narrateur idéal : il est célibataire et ‘homme du monde’, certes, mais il possède en outre des qualités d’intérêt et d’étonnement (‘curieux’), et juste ce qu’il faut d’intelligence pour cerner ses congénères sans s’enliser dans des analyses pompeuses – et peut-être sans comprendre véritablement la portée de ses récits (‘doué de beaucoup d’esprit sans grande profondeur’). Ce que Maupassant décrit ici comme le fin du fin en matière de narrateur peut également se lire, à un plus haut degré d’abstraction, comme un acte

métalittéraire (qui engage une réflexion sur l'acte d'écriture) : 'il tirait de ses observations, de ses aventures, de tout ce qu'il voyait, rencontrait et trouvait, des anecdotes de roman comique et philosophique en même temps' (II, 1238). Outre que cette description pourrait fort bien représenter Maupassant lui-même, elle est par-delà tout une définition du procédé littéraire. Plus particulièrement, Joseph de Bardon manifeste des qualités qui tiennent à la fois du nouvelliste naturaliste et du chroniqueur fin XIX^e. Ces diverses caractéristiques font de lui un narrateur d'exception, tout comme le conclut le narrateur premier (et les narrataires) : 'c'était l'orateur du dîner. Il avait la sienne, chaque fois, son histoire, sur laquelle on comptait' (II, 1238).²⁴

L'expérience privilégiée des célibataires est concurrencée par celle des hommes mûrs, qui ne semblent pas du reste mariés pour autant.²⁵ Les récits narrés par un homme d'âge mûr mentionnent rarement une quelconque attache conjugale ; la plupart des narrateurs maupassantiens sont des célibataires en puissance (réels ou supposés). Maupassant véhicule ainsi un message qui lui est cher : le mariage annihile l'expérience, l'originalité et l'individualité, trois piliers préalables à toute narration. Le récit enchâssant de 'Ma femme' résume assez bien cette idée :

C'était à la fin d'un dîner d'hommes, d'hommes mariés, anciens amis, qui se réunissaient quelquefois sans leurs femmes, en garçons, comme jadis. [...] on remuait des souvenirs vieux et joyeux [...]

Et on retrouvait des détails, et ceci et cela, mille petites choses, qui faisaient plaisir encore aujourd'hui.

On vient à parler du mariage, et chacun dit avec un air sincère : "Oh ! si c'était à recommencer ! ..." (I, 659)

Si le propre de la narration est de rappeler un événement passé, l'antériorité prend cependant des proportions plus amples dans 'Ma femme'. En effet, tout ce qui est raconté par ces hommes a un goût de nostalgie pré-conjugale ; l'expérience – ce qui est matière à narration – s'arrête là où commence le mariage. Les deux traits (âge et célibat) peuvent donc coexister : dans 'Le Verrou', le narrateur et son audience partagent à la fois un âge avancé et les joies du célibat.

²⁴ Conclusion qui rappelle celle du narrateur premier du 'Dessous de cartes d'une partie de whist' : 'en effet, c'était le plus étincelant causeur de ce royaume de la causerie.' Barbey d'Aurevilly, Jules. *Les Diaboliques*, in *Œuvres romanesques complètes*, vol. 2 (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966), p. 132.

²⁵ Charles J. Stivale qualifie d'ailleurs les célibataires de 'privileged framing observers'. *The Art of Rupture : Narrative Desire and Duplicity in the Tales of Guy de Maupassant* (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994), p. 148.

C'était un dîner de garçons, de vieux garçons endurcis. Ils avaient fondé ce repas régulier, une vingtaine d'années auparavant, en le baptisant : "le Célibat". Ils étaient alors quatorze bien décidés à ne jamais prendre femme. [...] Ils devaient, en outre, à chaque dîner, s'entre-confesser, se raconter avec tous les détails et les noms, et les renseignements les plus précis, leurs dernières aventures. (I, 489)

Et le narrateur premier d'ajouter : 'd'où cette espèce de dicton devenu familier entre eux : "Mentir comme un célibataire"' (I, 489). Bien que la maxime signale une certaine légèreté de ton, le manque de véracité des propos ne semble nullement un obstacle à l'attention au détail. *Précis* comme un célibataire ?

3. Narrataires

L'échange requiert la similitude. Similitude de niveau social, de langage, d'expérience, le message ne saurait être transmis de manière efficace sans qu'au préalable ne soit engagé un certain sentiment de communauté, d'identité liant émetteur et récepteur du message. Bien évidemment, on peut objecter qu'il arrive que le récit fasse figurer un narrateur et un narrataire présentant des différences. Le narrateur premier du 'Remplaçant' rapporte une histoire qui lui a été rapportée par un ami (Jean d'Anglemare, capitaine aux dragons), cette histoire ayant déjà été racontée au capitaine par un subalterne. Pour couper court à toute digression, il 'laisse la parole au cavalier Siballe' (I, 701), qui s'exprime en un langage beaucoup moins châtié que celui du narrateur premier et de son narrataire (et, on l'imagine, du capitaine) : 'voilà l'affaire, mon cap'taine. Y a z'environ dix-huit mois, je me promenais sur le cours, entre six et sept heures du soir, quand une particulière m'aborda' (I, 701).

Ce récit fait donc état d'une frontière linguistique – et par extension, sociale – entre narrateur du récit enchâssé (le cavalier Siballe) et narrataire premier (le récepteur initial du récit, soit le capitaine) autant que second (l'homme à qui le capitaine a narré cette histoire) ou même troisième (l'homme à qui l'homme à qui on a narré cette histoire...). On a donc affaire à une structure en abyme au sein de laquelle un groupe social nettement déterminé (celui des trois narrataires) se distingue du narrateur. L'appartenance du narrateur et du narrataire à une même

communauté – qu'elle soit linguistique ou sociale – détermine l'*efficacité* du récit. Par efficacité, il convient d'entendre portée, et de se situer au niveau du régime sérieux.²⁶ En effet, l'altérité va de pair avec la comédie (régime ludique), soulignée dans le cas présent par l'utilisation grotesque du vocabulaire militaire dans un contexte qui ne le réclame pas ('une particulière'). L'écart linguistique et social participe d'un désir de parodie langagière de la part de l'auteur : le récit enchâssé amuse, divertit, parce qu'il met en jeu une différence entre le narrateur et son audience. Dans 'Le Remplaçant', c'est l'aliénation du narrateur qui détermine l'aspect comique du récit enchâssé.

En revanche, dans bon nombre de nouvelles, seul l'esprit de communauté entre narrateur et narrataire permet la compréhension globale du (voire l'identification au) récit de l'un par l'autre sur le régime sérieux. 'Embedded narration [is] usually [used] to heighten the identification of the framed interlocutors with the narrator's own experiences and also [...] to limit significantly the possible meanings that the listener / reader might make of the framed tale.'²⁷ Dans 'L'Inconnue', les noms du narrateur et de son audience aussi bien que le registre de langue qu'ils emploient renseignent le lecteur sur le statut social partagé par la communauté narrative.

Les plages, au dire de Roger des Annettes, étaient singulièrement favorables à l'amour. Gontran, qui se taisait, fut consulté.

"C'est encore Paris qui vaut le mieux, dit-il. Il en est de la femme comme du bibelot, nous l'apprécions davantage dans les endroits où ne nous attendons point à en rencontrer." (II, 442)

L'essentiel n'est pas tant que la particule du narrateur second (Roger *des* Annettes) et le prénom original du narrataire (Gontran) connotent tous deux une appartenance à une classe sociale relativement élevée, mais surtout que cette appartenance soit commune. De même, le discours du narrataire, avec ses structures complexes dénotant une certaine éducation trouve son pendant dans celui du narrateur :

"Je suis désolé et ravi, madame, de vous avoir bousculée ainsi. Voilà plus de deux ans que je vous connais, que je vous admire, que j'ai le désir le plus violent de vous être présenté ; et je ne puis arriver à savoir qui vous êtes ni où vous demeurez." (II, 445)

L'emphase des deux discours marque le partage des référents culturels entre narrateur et narrataire ; le registre langagier assure ainsi l'acheminement complet et

²⁶ Dans son étude sur l'hypertextualité (*Palimpsestes*), Genette définit trois régimes (que nous adaptons ici assez librement pour les besoins de l'analyse) : *sérieux*, *ludique* et *satirique*.

²⁷ Stivale, *Rupture*, pp. 111-12.



efficace du message entre ses deux pôles (émetteur et récepteur). On a parlé plus haut de structure en abyme (récit dans le récit dans le récit, etc.). Dans le récit enchâssé, le statut social des protagonistes dépend en grande partie de ce caractère d'inclusion. A un niveau plus général,

Il suffit de poser un regard attentif sur le narrateur du récit englobant pour que, très souvent, la lecture du conte en soit sensiblement modifiée. Ce personnage, dont la fonction est d'abord peu claire, prend soudain, sous le regard prolongé du lecteur, un contour dont tous les traits [...] s'appuient sur ceux des protagonistes de *re*.²⁸

En marquant l'homologie (dont le tissu social est l'élément fondateur) qui unit non seulement le narrateur premier et le narrateur second, mais aussi le narrateur second et ses narrataires, l'auteur joue en fait sur un troisième registre, cette fois extratextuel : celui du lecteur-type.

Le statut social partagé par les protagonistes du récit, le registre de langue qu'ils emploient pour narrer leur expérience, tout leur lot de référents culturels dissimulent en fait une volonté bien plus concrète de simple lisibilité. Puisque le bon acheminement du message nécessite le partage du statut social et de la capacité linguistique de son émetteur (le narrateur) et de son récepteur intratextuel (le narrataire), on pourrait tout aussi bien imaginer un récit fait par un paysan normand à un autre paysan normand. Or, la validité de cet exemple passe nécessairement par un troisième facteur extratextuel. Pour que ladite nouvelle – avec tout ce qu'elle comporte d'idiotismes sociaux et régionaux – trouve auprès du public un quelconque crédit, il faut que le lecteur partage également le statut social et l'idiolecte des protagonistes. En bref, le procédé de mise en abyme dépend d'une réalité extratextuelle, puisque le statut social des protagonistes du cadre réfléchit non seulement celui des protagonistes du récit enchâssé, mais également celui du lecteur-type. Ce qui explique que les cas de parlers populaires dans les récits enchâssés de Maupassant figurent sous forme dialoguée, à l'intérieur même du récit enchâssé et pour un très court laps de temps : 'Maupassant avoids the potential distraction of extended narration by an uneducated character.'²⁹ On ne saurait en effet imaginer de récit enchâssé entièrement construit sur un registre langagier étranger au lecteur à qui est destinée la nouvelle. Une telle tentative conduirait inmanquablement à aliéner ce dernier et à rendre le message incompréhensible. Or, Maupassant, qui écrit pour *Le*

²⁸ Schapira, 'Technique', p. 521.

²⁹ Cogman, *Narration*, p. 25.

Gaulois et *Gil Blas*, c'est-à-dire pour la société mondaine ou bourgeoise, se garde bien d'aliéner qui que ce soit. L'appartenance à une même classe sociale du narrateur et du narrataire et le registre de langue qu'ils emploient reflète à l'intérieur du texte la présence du lecteur-type.

Les bribes de conversation rapportés dans un autre registre langagier servent en fait à resserrer le tissu social entre les protagonistes du récit et le lecteur-type – tout en stigmatisant celui qui s'exprime autrement. Ceci est particulièrement visible dans 'Un réveillon', nouvelle qui, si elle n'est pas purement enchâssée, illustre cependant le fait que la communauté triangulaire narrateur / narrataire / lecteur passe par l'aliénation de ceux qui ne se conforment pas aux exigences de cette communauté.

A notre entrée, ils se levèrent, nous firent asseoir, nous offrirent de "faire comme eux", et, sur notre refus, se remirent à manger.

Au bout de quelques minutes de silence, mon cousin demanda : "Eh bien, Anthime, votre grand-père est mort ?

– Oui, mon pauvre monsieur, il a passé tantôt." (I, 339-40)

Comme beaucoup d'autres nouvelles maupassantiennes, 'Un réveillon' est marquée tout entière par le fossé social qui sépare 'ces pauvres gens' (I, 337) de la communauté parisienne aisée, consommatrice des journaux (dans ce cas-ci, *Gil Blas*) dans lesquels seront publiés ces récits. 'Un réveillon' dispense ainsi une certaine forme d'exotisme, certes différent de celui des chroniques ('La Patrie de Colomba', 'Le Monastère de Corbara', 'Bandits corses', 'Chine et Japon', 'Afrique', 'Les Africaines', 'Une fête arabe'), carnets de voyages (*Au soleil, Sur l'eau, La Vie errante*) ou nouvelles présentant un caractère étranger et lointain ('Châli', 'Mohammed-Fripouille', 'Allouma'), mais un exotisme social.³⁰ Il s'agit en effet de faire voyager le lecteur-type de *Gil Blas* dans des contrées – géographiques et sociales – qu'il connaît peu ou prou et, ce faisant, de resserrer l'identité de la communauté narrative. L'exotisme social et linguistique ne se veut pas controverse, mais réaffirmation du consensus social. L'aliénation du couple de paysans par le narrateur d'"Un réveillon" renforce les liens entre le lecteur-type et la communauté narrative (celle qui possède la voix et se contente uniquement de la prêter aux paysans pour un court laps de temps). Si l'expression 'faire comme eux' connote déjà une certaine distance entre les deux clans sociaux, le registre de langue signe

³⁰ Double gain : pour le lecteur moderne, c'est la globalité de l'œuvre maupassantienne qui présente ce caractère exotique (social en même temps que temporel).

fermement l'appartenance du narrateur, du narrataire et du lecteur à une communauté linguistique et sociale qui se définit comme diamétralement opposée à celle des paysans.

Une dernière variante du rapport triangulaire concerne le sexe et le nombre des récepteurs du récit enchâssé. Bien que les femmes content en de très rares occasions (rapport femme / homme), elles sont cependant de bonnes auditrices. Si de nombreuses nouvelles mettent en jeu un rapport homme / hommes ou homme / homme, l'assemblée des auditeurs peut être mixte et le rapport homme / femme n'est pas inhabituel. C'est souvent le sujet du récit enchâssé qui permet de déceler la présence ou non de femmes dans un auditoire mixte. En général, une discussion sur les femmes – thème récurrent des récits enchâssés maupassantiens – interdit aux intéressées l'accès aux récits que les hommes peuvent faire d'elles : “on parlait de filles, après dîner, car de quoi parler, entre hommes ?” (*L'Armoire*, II, 401). En général seulement car *'La Rempailleuse'* met en scène des auditrices (*'huit jeunes femmes'*, I, 546) alors que le sujet du récit enchâssé est bien une femme. Le thème n'est donc pas seul déterminant du sexe de l'auditoire ; c'est son traitement qui fera varier les paramètres de possibilité de la réception, vérifiant ainsi le proverbe selon lequel les absent(e)s ont toujours tort. Il serait en effet de fort mauvais goût de relater devant un parterre de dames une histoire de vie de garçon, avec tout ce qu'elle peut comporter de débauche, de libertinage, d'ébats extraconjugaux ou de faveurs prodiguées par une professionnelle. Seules les qualités des femmes peuvent être évoquées devant ces dernières (amour, tendresse, passion...). Leurs défauts (femmes crampons, adultères, déraisonnées, etc.) ne peuvent faire l'objet que d'une discussion rapportée à un auditoire entièrement masculin. La narrataire ne saurait entendre (au double sens d'*ouïr* et de *comprendre*) le récit de la femme légère ; tout récit donné à un auditoire mixte se teinte nécessairement de religiosité. La mise en évidence des qualités de la femme narrée passe par leur abstraction, c'est-à-dire que de simple protagoniste, la femme narrée se retrouve propulsée au rang de sainte ou de martyre.

Ainsi, quand le médecin de *'La Rempailleuse'* narre l'histoire de l'amour exclusif et éternel porté par la vieille artisane au pharmacien Chouquet, le récit prend des allures de parabole. Dès l'âge de onze ans débute pour la petite rempailleuse une passion qui ne se terminera que dans la mort. Passion bien évidemment unilatérale et à laquelle s'ajoute la cruauté et la vénalité de Chouquet (la petite ayant pris le pli de

lui verser toutes ses économies moyennant quelques tendresses). ‘Il feignit de ne pas la voir et passa fièrement près d’elle. Elle en pleura pendant deux jours ; et depuis lors elle souffrit sans fin’ (I, 549). Lorsqu’elle rate son suicide après avoir découvert que Chouquet s’était marié, ce dernier la soigne par simple devoir professionnel :

Le fils Chouquet descendit en robe de chambre, pour la soigner, et, sans paraître la reconnaître, la déshabilla, la frictionna, puis il lui dit d’une voix dure : “Mais vous êtes folle ! Il ne faut pas être bête comme ça !”
Cela suffit pour la guérir. Il lui avait parlé ! Elle était heureuse pour longtemps. (I, 550)

‘La Rempailleuse’ endosse par instants des caractéristiques de conte de fée – quoique cruel – puisque la parole du pharmacien, comme une incantation, a le pouvoir de guérir la malheureuse.

Toute sa vie s’écoula ainsi. Elle rempaillait en songeant à Chouquet. Tous les ans, elle l’apercevait derrière ses vitraux. Elle prit l’habitude d’acheter chez lui des provisions de menus médicaments. De la sorte elle le voyait de près, et lui parlait, et lui donnait encore de l’argent. (I, 550)

L’ellipse temporelle et la répétition (*‘toute sa vie’, ‘tous les ans’, ‘et...et’*) ajoutent encore au calvaire de la martyre. Voici donc une nouvelle-parabole qui fait pleurer dans les chaumières, tout à fait racontable à un public féminin.

Le procédé de canonisation de la femme narrée est le même dans ‘Clochette’, récit enchâssé qui bénit le courage de la jeune fille et sanctifie son action (pour éviter à son amant la honte d’être découvert en flagrant délit amoureux par son supérieur hiérarchique, elle saute par une lucarne, s’estropiant ainsi à vie). Confirmant noir sur blanc ce que la narrataire a déjà déduit, le récit du médecin se conclut sur ces mots : ‘voilà ! Et je dis que cette femme fut une héroïne, de la race de celles qui accomplissent les plus belles actions historiques. [...] C’est une martyre, une grande âme, une Dévouée sublime !’ (II, 855). Aux yeux de l’auditoire mixte (le père et la mère du narrateur premier) et à ceux des narrataires, Clochette la claudicante apparaît tour à tour comme une figure historique et comme une allégorie biblique. On est bien loin des filles de joie et des femmes à la moralité légère. C’est que ces dernières sont destinées à un tout autre public, tant intra- qu’extratextuel. ‘La Rempailleuse’, nouvelle qui met en avant la passion inassouvie et les tortures morales d’une femme aux allures de sainte, peut décentement être publiée dans *Le Gaulois* : le contenu de la nouvelle est fort respectable et trouvera aux yeux des lectrices de la bonne société un public idéal. Les narrataires de ‘La Rempailleuse’ reflètent d’ailleurs intratextuellement la lectrice du *Gaulois* : ‘l’enthousiasme des femmes était tombé ;

et leur visage dégoûté disait : “Pouah !” comme si l’amour n’eût dû frapper que des êtres fins et distingués, seuls dignes de l’intérêt des gens comme il faut’ (I, 547). On imagine tout à fait une de ces mondaines qui, lisant quotidiennement *Le Gaulois*, montre initialement une certaine répugnance à l’idée qu’une va-nu-pieds puisse éprouver des sentiments aussi nobles, puis qui se ravise à la lecture de la nouvelle pour s’épancher sur le sort de la malheureuse : “décidément, il n’y a que les femmes pour savoir aimer !” (I, 552).

En revanche, ‘Le Verrou’ et ‘L’Inconnue’, tant au niveau des thèmes qu’elles abordent qu’au niveau des narrataires à qui elles s’adressent forment pour *Gil Blas* une matière de choix. Les deux nouvelles traitent respectivement des premiers ébats d’un garçon découvert par son logeur et d’une femme aux mœurs plus que légères. Toutes deux sont donc racontées à un public d’hommes. On peut toutefois arguer que, selon les hypothèses avancées ci avant, la parution de ‘Clochette’ dans *Gil Blas* manque de pertinence. Certes, ‘Clochette’ présentait sans doute un contenu plus propre à plaire aux lecteurs du *Gaulois* qu’à ceux de *Gil Blas*. Cependant, il est entre Clochette et la rempailleuse une différence de taille : alors que cette dernière se contente de menues caresses enfantines, Clochette s’apprête à sauter le pas.

Toujours est-il qu’elle l’aima, et qu’il obtint un premier rendez-vous, dans le grenier de l’école, à la fin d’un jour de couture, la nuit venue. [...]

[Elle] alla se cacher dans le foin, pour attendre son amoureux. Il l’y rejoignit bientôt, et il commençait à lui conter fleurette, quand la porte de ce grenier s’ouvrit de nouveau et le maître d’école parut. (II, 854)

Pour le lecteur moderne, les comportements respectifs de Clochette et de la rempailleuse sont plus ou moins équivalents ; l’un n’est pas plus blâmable que l’autre. Aux yeux du lecteur du XIX^e siècle en revanche, ces quelques lignes ternissent l’image d’une Clochette au-dessus de tout soupçon. Que se serait-il passé en effet, si le maître d’école n’avait découvert les deux amants ? Clochette aurait probablement fauté avec le jeune homme, se serait vue taxée de roulure et aurait rejoint le bataillon de filles-mères abandonnées qui peuplent les nouvelles de Maupassant (‘Histoire d’une fille de ferme’, ‘Rosalie Prudent’, ‘Mouche’...). La sainteté contestable de Clochette en fait donc un sujet plus proche des convictions de *Gil Blas* que de celles du *Gaulois*.

Devant les femmes, on peut évoquer la passion, mais il serait malvenu d’aborder la sexualité crue – particulièrement lorsque celle-ci prête à des

commentaires misogynes. Le commentaire suivant, tiré du 'Verrou', ne saurait en effet être rapporté devant des dames sans soulever des cris d'indignation :

Oh ! elles n'ont pas l'air d'y toucher, je le sais, mais elles y touchent ; elles font de nous ce qu'elles veulent sans que cela paraisse ; et puis elles nous accusent de les avoir perdues, déshonorées, avilies, que sais-je ?

Celle dont je parle nourrissait assurément une furieuse envie de se faire avilir par moi. (I, 491)

L'assemblée des narrataires est ici entièrement masculine, puisqu'il s'agit d'un groupe de célibataires endurcis. De même, bien que l'auditoire de 'L'Inconnue' ne soit pas fermement établi (on ne présente au lecteur que deux protagonistes : Gontran et Roger des Annettes, qui remplira le rôle de narrateur second), le lecteur a très vite la certitude qu'il y a plus d'un narrataire ('on parlait de bonnes fortunes et chacun en racontait d'étranges', II, 442) et se doute fortement que ces narrataires sont tous des hommes. La cuistrerie du commentaire de Gontran ("il en est de la femme comme du bibelot", II, 442) proscriit en effet toute présence féminine au sein du public. 'Bien souvent [...] la communication s'établit spontanément entre hommes, dès l'instant où ils sont affranchis de la réserve que leur impose la présence des femmes.'³¹ Le sujet des récits enchâssés varie donc bien en fonction de l'auditoire à qui le narrateur second s'adresse. Ce procédé inconscient se retrouve à la fois à l'extérieur du texte (le type de lecteur de tel ou tel journal influence l'auteur, qui compose pour ce dernier) et à l'intérieur du texte (le nombre, l'âge, le sexe du narrataire déterminent la teneur du récit enchâssé).

Tout comme le sexe, le nombre de narrataires détermine le sujet de la narration. Le narrateur s'adressant à une assemblée rapportera des anecdotes, des faits drolatiques ou émouvants, de ces aventures qui sont passées dans le domaine public. Au contraire, le tête-à-tête est plus propice à l'intimité ou à la confidence. La fonction de divertissement ou de révélation du récit enchâssé va donc de pair avec le nombre de narrataires et le rapport qu'ils entretiennent avec le narrateur second. Dans 'Un fils', le narrateur et le narrataire sont présentés d'entrée de jeu comme des amis de longue date : 'ils se promenaient, les deux vieux amis, dans le jardin tout fleuri où le gai Printemps remuait de la vie' (I, 416). Le contenu des propos du narrateur second (il s'est découvert un fils illégitime) ne saurait s'accommoder d'une multiplicité de narrataires sans gagner au passage une tonalité comique. On pourrait en effet imaginer une transposition de cette nouvelle après un dîner bien arrosé, entre

³¹ Vial, *Art*, p. 462.

hommes – mais le ton serait alors très différent. Puisqu'on se situe ici sur le mode sérieux, l'intimité est de rigueur.

J'eux une sorte de frisson désagréable, un de ces effleurements pénibles qui nous touchent le cœur, comme l'approche d'un lourd chagrin. (I, 421)

Or, depuis six ans, je vis avec cette pensée, cette horrible incertitude, ce doute abominable. (I, 424)

La description itérative de la torture morale que subit le narrateur en appelle à un unique récepteur. Dans le cas hypothétique où le récit serait raconté à un ensemble de personnes – et ce, même si leur lien affectif avec le narrateur second était solide – le narrateur second ne se livrerait pas à un tel étalage d'émotions. L'émotion ne peut se communiquer que dans l'intimité, et l'intimité passe par la restriction du nombre de récepteurs. Ceci ne signifie nullement que toutes les nouvelles enchâssées et à un récepteur abordent des thèmes sérieux : le récit cocasse fait à un 'compagnon' (I, 576) dans 'Un Normand' pourrait très bien être raconté à un auditoire plus vaste. En revanche, la plupart des nouvelles traitant un sujet sérieux ne souffrent pas une pluralité de narrataires.

Dans 'Mademoiselle Perle', le récit de Monsieur Chantal ne peut être fait devant sa femme et ses enfants – ni même devant l'intéressée. Certes, la famille Chantal connaît l'histoire de la vieille fille et pas le narrataire ("comment, tu ne sais pas ? tu ne connais pas l'histoire de Mlle Perle ?", II, 674), cependant, l'aveu et l'épanchement exigent un récepteur unique. Le sujet abordé est en effet des plus sérieux : Monsieur Chantal confesse son amour éternel et inavoué pour Mademoiselle Perle et renie par-là même de longues années de mariage à une femme qu'il a épousée par intérêt et à qui il a fait deux enfants par devoir. Il est évident que de telles révélations nécessitent un certain isolement : 'quand il était seul, il allait le fumer [le cigare] dans la rue ; quand il avait quelqu'un à dîner, on montait au billard, et il jouait en fumant' (II, 674).³² En outre, la personne à qui les révélations sont faites doit être proche du narrateur : 'car il me tutoyait, bien que j'eusse vingt-cinq ans, mais il m'avait vu tout enfant' (I, 674). Dans le cas présent, la confession n'est pas le but premier de l'isolement puisque c'est le narrataire qui fait avouer Monsieur

³² Notons au passage que fumer permet la transition narrative chez de nombreux auteurs : 'nous allumâmes des cigarettes et nous écoutâmes le récit suivant'. Villiers de l'Isle-Adam, Auguste. 'L'Intersigne', in *Œuvres complètes*, vol. 1 (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986), p. 694.

Chantal, prenant ainsi la place d'un lecteur avide d'informations. 'The existence of a live audience ensures constant feedback and, in the case of misunderstanding, the possibility of clarification, change of emphasis or tone, and so forth.'³³ Sans tergiverser sur le sadisme de la situation (le narrataire du récit enchâssé semble prendre un certain plaisir à amener Monsieur Chantal à cet acte cathartique), notons que le lien quasi filial que le narrataire entretient avec Monsieur Chantal rend légitime certaines de ses questions, alors qu'elles seraient malvenues de la part d'un étranger.

Lorsque le narrateur s'adresse à une seule réceptrice (rapport homme / femme), l'âge de cette dernière détermine la fonction du récit. 'Une ruse', nouvelle fréquemment étudiée, met en scène '[un] vieux médecin et [une] jeune malade' (I, 560).³⁴ Il s'agit pour le médecin d'enseigner, de faire part à la jeune femme d'un savoir qui peut s'avérer utile en temps voulu. La naïveté de la narrataire ne demande qu'à être corrompue par l'expérience du narrateur (elle refuse de croire qu'une femme peut tromper son mari sciemment, ce que l'histoire du médecin va évidemment infirmer). En revanche, dans 'La Bûche', le narrateur et la narrataire partagent un âge avancé : 'elle, la maîtresse de maison, une vieille à cheveux blancs [...]. Lui était un ami d'autrefois, resté garçon' (I, 352). Il ne saurait donc être question d'enseignement, mais d'information.

"Et voilà, dit-il, en montrant la bûche replacée dans l'âtre, voilà pourquoi je ne me suis jamais marié."

[...] et elle demanda : "Comment ça ?"

Il reprit : "Oh ! c'est toute une histoire, une assez triste et vilaine histoire." (I, 353)

Par la suite, le narrateur se lance dans une explication de son commentaire initial : séduit par la jeune épouse délurée d'un de ses meilleurs amis, il n'échappe à la découverte (par le mari) de son début de relation adultère que parce qu'une bûche saute de la cheminée et lui de son fauteuil. Et le narrateur de conclure : 'oui, mon amie, sans la bûche, j'étais pincé en flagrant délit' (I, 356).

³³ Calinescu, Matei. 'Orality in Literacy : Some Historical Paradoxes of Reading and Rereading', in *Second Thoughts : A Focus on Rereading*, éd. par David Galef (Detroit : Wayne State University Press, 1998), pp. 51-74 (p. 64).

³⁴ Brooks, *Reading* ; Calí, 'Histoire' ; Todorov, Tzvetan. 'Les Catégories du récit littéraire', *Communications*, 8 (1966), 125-51 ; Brooks, Peter. 'The Tale vs. The Novel', in *Why the Novel Matters : A Postmodern Perplex*, éd. par Mark Spilka et Caroline McCracken-Flesher (Bloomington : Indiana University Press, 1990), pp. 303-10. Et plus particulièrement : Moger, Angela. 'That Obscure Object of Narrative', *Yale French Studies*, 63 (1982), 129-38.

En fonction de l'âge de la narratrice, le contenu et la fonction du message sont donc sensiblement différents. Il existe toutefois un point commun entre ces deux narrataires qu'une génération sépare : toutes deux sont imperméables au désir envers le narrateur, si elles ne le sont du moins pas au désir de la narration. 'Qu'il présente ou non un narrateur second, le conte écrit fait toujours un appel minimal au désir d'histoire préalable à toute récitation.'³⁵ Les deux femmes de 'La Bûche' et d'Une ruse' manifestent en effet un ardent désir de savoir, de connaître, d'apprendre :

Elle le considéra, tout étonnée, avec cet œil curieux des femmes qui veulent savoir, cet œil des femmes qui ne sont plus toutes jeunes, où la curiosité est réfléchie, compliquée, souvent malicieuse ; et elle demanda : "Comment ça ?" ('La Bûche', I, 353)

"Mais comment oser se donner à un autre homme ? Comment cacher cela aux yeux de tous ? Comment pouvoir aimer dans le mensonge et dans la trahison ?" [...]
Mais la jeune femme semblait incrédule. ('Une ruse', I, 560)

Ces femmes qui veulent savoir ne désirent cependant que la narration ; elles sont hors de portée du narrateur. Celle d'Une ruse' est jeune, fraîchement mariée et entretient avec le vieux médecin un rapport presque filial. L'autre cas serait plus problématique si le narrateur premier n'avait soin d'ajouter : 'lui était un ami d'autrefois, resté garçon, un ami de toutes les semaines, un compagnon de voyage dans l'existence. Rien de plus d'ailleurs' (I, 352 ; je souligne). Dans les deux nouvelles, le rapport homme / femme se caractérise par son asexualité ; le rapport est purement narratif, et ce à des fins d'efficacité. Comme le prouve le récit enchâssé du vieil homme de 'La Bûche', le contraire tuerait la narration :

"Avez-vous quelquefois été amoureux, monsieur Paul ?"

Je l'avouai ; oui, j'avais été amoureux.

"Racontez-moi ça", dit-elle.

Je lui racontai une histoire quelconque. Elle m'écoutait attentivement, avec des marques fréquentes d'improbation et de mépris ; et soudain : "Non, vous n'y entendez rien. Pour que l'amour fût bon, il faudrait, il me semble, qu'il bouleversât le cœur, tordît les nerfs et ravageât la tête [...]."

Elle avait pris, en parlant, un petit air indifférent, sainte-nitouche ; et, appuyée sur les coussins, elle s'était allongée, couchée, la tête contre mon épaule, la robe un peu relevée. (I, 355-56)

A la différence de la narrataire qui veut entendre le récit afin de saisir le sens des paroles du narrateur, la femme narrée (celle que Calí nomme *figure* du récit enchâssé afin de la distinguer du *personnage* du récit encadrant, en l'occurrence ici la narrataire) ne souhaite la narration que pour parvenir à des fins extérieures au récit.³⁶

³⁵ Demers, Jeanne et Lise Gauvin. 'Frontières du conte écrit', *Littérature*, 45 (février 1982), 5-23 (p. 18).

³⁶ Calí, 'Histoire', p. 107.

Au lieu de remplir son rôle de narrataire en se contentant d'écouter, elle guide en fait le récit du narrateur pour atteindre le sujet qui l'intéresse. Ainsi viciée, la narration est dépourvue de sa simple fonction explicatrice ou divertissante ; elle devient outil du désir et son efficacité s'en trouve par-là même mise en péril. L'absence de désir sexuel entre émetteur et récepteur est la condition qui garantit l'efficacité du récit. C'est pourquoi les récits enchâssés soit jouent sur le rapport homme / homme, soit sont racontés à une assemblée de narrataires (qu'elle soit mixte ou non, la pluralité détruisant implicitement l'aspect sexuel).

Le groupe dont fait partie un narrataire est souvent un groupe parfaitement homogène, un groupe dont les membres ne se distinguent pas les uns des autres ; c'est alors le groupe lui-même plutôt que les individus le constituant qui figure véritablement le narrataire.³⁷

Quant aux cas plus rares de rapports homme / femme, nous avons vu qu'ils requièrent une préalable asexuation.

4. Le 'Dire'

Le simple fait que la critique – et l'auteur lui-même, d'ailleurs – hésite toujours entre les termes *contes* et *nouvelles* pour qualifier les écrits courts de Maupassant démontre que ces derniers relèvent tout autant de l'oralité (du conte, de l'histoire racontée) que de la littérature (de la nouvelle en tant qu'objet artistique et produit de l'écriture). Cette constatation est d'autant plus manifeste avec les récits enchâssés dont la nature primaire est bien l'oralité, puisqu'il s'agit pour un protagoniste de narrer un événement survenu dans sa vie, le narrateur premier (du cadre) cédant la parole au narrateur second. A tel point que Godenne élaborait pour ce type de récits un nouveau terme : la *nouvelle-contée*. 'La majorité des nouvelles du XIX^e siècle sont des textes *contés*, c'est-à-dire que les auteurs laissent une place importante à la parole d'un narrateur, conservant et restituant le ton de ce qui est parlé.'³⁸ Nous ne nous attarderons pas sur ce qui constitue l'oralité trop évidente des récits enchâssés mais tenterons d'établir quels sont les lieux de la narration (où et quand le récit intervient-il ?), ce qui la déclenche et enfin, comment elle se clôt.

³⁷ Prince, Gerald. 'Introduction à l'étude du narrataire', *Poétique*, 14 (1973), 178-96 (p. 189).

Une étude de Claudine Giacchetti dresse trois types de relations entre récit enchâssé et récit enchâssant.³⁹

- Temporalité : le récit enchâssé peut être lu comme un *flash-back*, un bond en arrière dans le temps (attendu que l'expérience vécue est antérieure à la narration) ;
- Causalité : un élément généralisant du cadre sert à introduire un récit enchâssé particularisant ;
- Spatialité : alors que le cadre fait généralement état d'un espace intérieur et clos, l'action du récit enchâssé se situe dans un espace extérieur et ouvert.

Par conséquent, le mouvement du cadre au récit enchâssé signifie l'aperture alors que le mouvement final du récit enchâssé au cadre initial marque la clôture. Il n'est pas toujours vrai que le cadre met en jeu un espace intérieur. Giacchetti avait sans doute en tête ces fameux cadres récurrents : entre hommes, après dîner, alors qu'une atmosphère calfeutrée conduit à un récit à la fois antérieur et extérieur. Le récit implique nécessairement un lieu et un temps ; et chez Maupassant, l'intérieur et la soirée sont plus propices à la narration. Ce ne sont pourtant pas les seuls types de cadre puisque les protagonistes peuvent parfois se trouver dehors ('Au printemps', 'La Peur' I, 600, 'L'Ermite'). Afin d'éviter toute généralisation réductrice, mieux vaut avancer que le cadre fonctionne selon de nettes délimitations spatiales, temporelles et sociales. Le monde du cadre est celui du connu (le calfeutrement peut être spatial tout aussi bien que social, c'est le monde dit 'civilisé'), tandis que celui du récit enchâssé représente un écart (une 'ouverture') par rapport à la norme de ce monde connu. Le temps des verbes vient également corroborer ce resserrement du cadre autour du connu, socialement et géographiquement parlant. A la célèbre critique de Jean-Paul Sartre selon laquelle la structure 'immuable' des nouvelles maupassantiennes reflète une société bourgeoise sclérosée (avec une utilisation de l'imparfait garante de l'ordre établi)⁴⁰, Marie-Claire Bancquart préfère la notion

³⁸ Godenne, *Nouvelle française*, p. 53 ; p. 55.

³⁹ Giacchetti, 'Structure', p. 17.

⁴⁰ Les situations narratives maupassantiennes 'figurent l'ordre dans ce qu'il y a de plus exquis : le calme de la nuit, le silence des passions, tout concourt à symboliser la bourgeoisie stabilisée de la fin du siècle [...] L'ordre triomphe, l'ordre est partout'. Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* (Paris : Gallimard, Folio, "Essais", 1985), p. 145.

d'irréparable : 'cette structure est au contraire celle de l'irréparable.'⁴¹ Si le lieu de la narration est bien celui de l'ordre, celui du récit enchâssé marque une brève divergence par rapport à cet ordre – mais une divergence irréparable parce que passée.

Il y a eu trouble, c'est vrai, mais ce trouble a pris fin depuis longtemps [...], l'anecdote est racontée du point de vue de l'absolu, c'est-à-dire de l'ordre ; *c'est un changement local dans un système en repos* ; ni l'auteur ni le lecteur ne courent de risques, aucune surprise n'est à craindre : l'événement est passé, catalogué, compris.⁴²

Le cadre du 'Baptême' (II, 436) rentre dans la catégorie des espaces délimités et clos, mais le récit du vieux médecin de marine offre effectivement une ouverture contestable : "allons, docteur, un peu de cognac. – Volontiers" (II, 436).

S'ensuit un terrible récit de l'alcool : après la cérémonie de baptême du dernier-né, une famille de paysans bretons s'enivre tant qu'elle en oublie l'enfant resté seul dans la neige, pour le retrouver mort. La nouvelle tout entière est marquée par l'opposition : intérieur / extérieur, chaud / froid (cadre / récit enchâssé). Alors que la nouvelle se clôt sur ces derniers mots : 'il avala, d'un trait, le liquide perfide et chaud' (II, 441), le récit enchâssé est profondément marqué par l'extrême froideur du dehors :

Depuis huit jours la terre était couverte de neige, d'un immense tapis livide et dur qui paraissait illimité sur ce pas plat et bas. (II, 437)

Il faisait un froid à fendre les dolmens, un de ces froids déchirants qui cassent la peau et font souffrir horriblement de leur brûlure de glace. (II, 438)

Le baptême enfin fut achevé selon les rites, et je vis la garde rouler de nouveau dans la longue couverture l'enfant glacé qui gémissait d'une voix aiguë et douloureuse. (II, 439)

A première vue, 'Le Baptême' procéderait donc bien par aperture (cadre = intérieur, récit enchâssé = extérieur). Ceci dit, il ne s'agit que d'une ouverture purement spatiale : malgré la teneur extrêmement sérieuse du récit enchâssé, sa conclusion est des plus douteuses.

Le médecin s'était tu. Il reprit la bouteille d'eau-de-vie, s'en versa un nouveau verre, et ayant encore fait courir à travers la liqueur blonde la lumière des lampes qui semblait mettre en son verre un jus clair de topazes fondues, il avala, d'un trait, le liquide perfide et chaud. (II, 440-41)

⁴¹ Bancquart, Marie-Claire. *Images littéraires du Paris fin-de-siècle* (Paris : Editions de la Différence, 1979), pp. 127-55 (p. 155).

⁴² Sartre, p. 145 ; p. 149. Je souligne. Le propos de Sartre manque de preuves tangibles : s'il est vrai que l'événement narré est passé et catalogué, il n'est en revanche pas toujours compris. C'est d'ailleurs souvent cette incompréhension qui génère le besoin de narration ('La Peur' I, 600, 'L'Inconnue', 'Un fou', 'L'Ermite', 'Misère humaine').

Alors qu'il vient de stigmatiser les méfaits de l'alcool dans un récit effrayant, le médecin se ressert un verre d'eau-de-vie. Dans son essai sur la clôture narrative, Armine Kotin Mortimer distingue deux types de nouvelles : celles qui changent les isotopies de départ et celles qui les maintiennent.⁴³ 'Le Baptême' appartient clairement à la deuxième catégorie, celle que Greimas nomme *récit conservateur*, soit un récit 'dont l'état final est identique et constitue le retour à l'état initial'.⁴⁴ Le lieu de la narration du 'Baptême' marque l'extériorité spatiale et sociale, puisqu'il s'agit de peindre les mœurs de personnes n'appartenant pas à la même couche sociale que le narrateur et son auditoire. Cet écart par rapport à la norme sociale des personnages du cadre est effectivement perçu comme irréparable aux yeux du narrateur ; pour le lecteur averti, il illustre parfaitement le concept d'un 'bref désordre qui s'est annulé'.⁴⁵

Le passage du cadre au récit enchâssé ne saurait cependant se faire sans un minimum d'indices permettant au lecteur d'appréhender ce dernier comme tel, à savoir un récit second, la parole d'un deuxième narrateur. Pour que la transcription du conte oral soit efficace (c'est-à-dire pour que la nouvelle continue d'intéresser le lecteur et qu'elle ne perde pas tout à fait son oralité), l'auteur doit mettre en place un certain nombre de *procédés compensatoires*.⁴⁶ Ces procédés balisent le texte afin de fournir au lecteur les indices nécessaires au déchiffrement correct de la nouvelle, ce qui fait dire à Demers et Gauvin qu'il y a *sur-écriture*.

Le conte écrit se trouve sur-écrit en ce sens qu'il multiplie, souvent jusqu'à l'exagération, les signaux syntaxiques, sémantiques ou verbaux qui le présentent comme conte ; sur-écrit encore et surtout puisqu'il dépend pour sa réussite d'une organisation aussi serrée que celle du poème.⁴⁷

Ces signaux constituent un ensemble sémiologique qui informe le lecteur sur divers éléments du texte. Poursuivant les travaux des formalistes,⁴⁸ la théorie d'Hamon sur

⁴³ Kotin Mortimer, Armine. *La Clôture narrative* (Mayenne : José Corti, 1985).

⁴⁴ Greimas, Algirdas Julien. *Maupassant. La Sémiotique du texte : Exercices pratiques* (Paris : Seuil, 1975), p. 262.

⁴⁵ Sartre, p. 145.

⁴⁶ Demers / Gauvin, 'Frontières', p. 10.

⁴⁷ Demers / Gauvin, 'Frontières', p. 7.

⁴⁸ Propp, Vladimir. 'Fonctions des personnages' et 'Répartition des fonctions entre les personnages', *Morphologie du conte* (Paris : Seuil, 1970), pp. 35-80 ; pp. 96-101.

les personnages (non pas considérés comme simples acteurs d'une histoire mais comme composants sémiologiques)⁴⁹ distingue trois types de signes, parmi lesquels – ceux qui nous intéressent ici – les *embrayages*, qui informent le lecteur sur la situation énonciative.⁵⁰

Dans les récits courts de Maupassant, on dénombre trois catégories d'*embrayages* qui peuvent fonctionner soit seuls, soit en conjonction avec d'autres : préposition présentative (type *voici, voilà*), verbe métadiscursif et blanc typographique. Le premier de ces embrayages, le plus manifeste – et sans doute le moins subtil – permet de passer sans ambages et sans confusion possible pour le lecteur, du cadre au récit enchâssé. Il se conjugue souvent avec un blanc et / ou un caractère typographiques (type astérisque). Le récit enchâssé de 'Suicides' sort quelque peu de l'ordinaire maupassantien en cela qu'il ne relève pas de l'oralité, mais offre une forme épistolaire insérée (une lettre d'un suicidé expliquant les raisons de son acte). Cela dit, la technique d'embrayage varie peu. Après une introduction somme toute très banale ('il ne se passe guère de jours sans qu'on lise dans quelque journal le fait divers suivant', I, 175), le récit enchaîne sur une série de généralisations concernant les raisons qui poussent les désespérés à attenter à leur vie. L'introduction à la lettre elle-même ('la voici', I, 176) dénote une certaine maladresse, qu'il faut selon toute probabilité imputer à l'œuvre d'un tout jeune Maupassant (cette nouvelle fut publiée le 29 août 1880, ce qui la place chronologiquement en dixième position dans l'œuvre maupassantienne). La préposition est immédiatement suivie d'un blanc typographique (une ligne) : le récit enchâssé débute ; la structure a écarté toute forme de doute quant à cela. Ce type d'embrayage fait preuve d'une certaine lourdeur stylistique. On note d'ailleurs chez Maupassant une tendance à l'utiliser de plus en plus sporadiquement et avec un discernement croissant. Dans 'Un fou', par exemple, la préposition est mieux

⁴⁹ 'Mais considérer a priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un "point de vue" qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donné* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de "personne" humaine), cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet.' Hamon, Philippe. 'Pour un statut sémiologique du personnage', in *Poétique du récit* (Paris : Seuil, 1977), pp. 115-80 (p. 117).

⁵⁰ Hamon, 'Sémiologique', pp. 122-24. Les deux autres types de signes sont qualifiés de *référentiels* (renvoient à la réalité du monde extérieur) et d'*anaphoriques* (renvoient à un signe disjoint du même énoncé).

intégrée à la narration, elle interrompt moins brusquement le récit : ‘or, voici l’étrange papier que le notaire, éperdu, découvrit dans le secrétaire où il avait coutume de serrer les dossiers des grands criminels’ (II, 540). Flanquée de la conjonction *or*, intégrée dans une phrase complète, la préposition paraît bien moins malvenue. Le transfert de la compétence narrative (du narrateur premier à un personnage du cadre) est alors rendu explicite par le verbe métadiscursif.⁵¹ Très rapidement donc, l’auteur perçoit les bienfaits des verbes métadiscursifs, qui introduisent le récit enchâssé plus discrètement tout en assurant toujours la compréhension du lecteur.

Le verbe métadiscursif se situe à la fin du récit enchâssant et parfois – lorsqu’il y a retour au cadre – à l’issue du récit enchâssé. Il prend généralement la forme d’une promesse de dire (de la part du narrateur premier) et / ou d’une injonction à écouter (de la part du narrateur second, s’adressant au narrataire). Les verbes métadiscursifs peuvent être utilisés seuls : ‘et il conta’ (‘L’Armoire’, II, 401) ; ‘puis il dit’ (‘Le Baptême’, II, 436) ; ‘Roger des Annettes avait écouté en souriant. Il répondit’ (‘L’Inconnue’, II, 443). Ou bien en conjonction avec un commentaire du narrateur second visant à créer chez le narrataire et le lecteur une attente de la narration : ‘il reprit : “Oh ! c’est toute une histoire, une assez triste et vilaine histoire”’ (‘La Bûche’, I, 353). La ‘promesse de dire’ peut revêtir un caractère assez rhétorique, telle une annonce de plan : “‘je vais vous faire sentir un fumet de Normandie qui vous restera dans le nez. [...] ; mais je vais vous donner d’abord quelques mots d’explication”’ (‘Un Normand’, I, 577). Dans les cas de *structure complexe*, la métadiscursivité peut être extrêmement manifeste.⁵² Ainsi, dans ‘Magnétisme’, le narrateur fait tout pour ne pas perdre l’attention de son auditoire au gré des divers passages narratifs : “‘eh bien, moi aussi, je vais vous raconter deux histoires, et puis je vous les expliquerai. Les voici”’ (I, 407). La structure de ‘Magnétisme’ ne saurait égarer le lecteur puisque non seulement elle planifie le récit, mais qu’en plus elle comporte consécutivement les trois types d’embrayages : métadiscursivité (‘je vais vous raconter’), préposition présentative (‘les voici’) et blanc textuel (dans l’édition de la Pléiade, quatre astérisques marquent le passage du

⁵¹ Hoek, ‘Segmentation’, p. 67.

⁵² Comme le double enchâssement : soit deux histoires sont narrées l’une à la suite de l’autre, soit il y a deux passages de la compétence narrative du narrateur premier à un narrateur second à un narrateur troisième.

cadre au récit enchâssé, puis du récit enchâssé au cadre, puis du cadre au deuxième récit enchâssé avant de revenir – cette fois définitivement – au cadre). Si le verbe métadiscursif peut parfois amener le lecteur sur une fausse piste, le tir est aussitôt rectifié. Dans ‘L’Ermite’, par exemple, on a affaire à un double embrayage par verbes métadiscursifs : l’un qui aboutit à une digression, l’autre qui débouche sur l’histoire enchâssée.

Un de nos compagnons dit tout à coup :

“J’ai connu deux solitaires : un homme et une femme. La femme doit être encore vivante. [...], mais je ne sais rien d’elle ; je ne devinai rien.

“Quant à l’homme, je vais vous raconter sa sinistre aventure.” (II, 685)

Tandis que le premier verbe métadiscursif (‘dit’) introduit un récit qui ne sert qu’à titre d’exemple, le second (‘raconter’) attire l’attention du lecteur sur l’élément enchâssé. Le verbe métadiscursif peut également adopter la forme d’une injonction à écouter : ‘tenez, écoutez mon histoire’ (‘Au printemps’, I, 286). L’injonction peut se combiner à la promesse de dire dans le cas où la révélation du récit enchâssé est particulièrement difficile. La révélation de ‘La Confession’ (I, 1035) est doublement laborieuse pour Marguerite : elle agonise et ce qu’elle a à dire est tabou.

“Assieds-toi, grande sœur, écoute.” [...]

Et Marguerite se mit à parler. Les mots lui sortaient de la gorge un à un, rauques, scandés, comme exténués.

Mais Marguerite l’interrompt :

“Tais-toi, tais-toi ! Laisse-moi dire... ne m’arrête pas... C’est affreux... laisse-moi dire tout... jusqu’au bout, sans bouger... Ecoute.” (I, 1037)

Deux verbes métadiscursifs (‘écoute’ et ‘interrompt’), un blanc typographique et une demi-douzaine d’injonctions au silence sont nécessaires aux révélations du récit enchâssé.

Le blanc typographique, comme le prouvent la totalité des exemples précédemment cités, préfère la compagnie des autres types d’embrayages et se retrouve ainsi rarement seul. Le blanc typographique isolé ne signifie pas le changement d’énonciation, mais dénote le malaise, voire la folie : le récit du ‘Horla’ est encadré de deux lignes de points de suspension, au début et à la fin. C’est que le blanc typographique ne constitue pas à lui seul une marque suffisamment pertinente du changement narratologique. Par exemple, dans ‘La Peur’, bien qu’il se joigne aux deux autres types d’embrayages, sa situation au sein du texte n’en est pas moins discutable.

Alors, l'homme au teint bronzé prononça d'une voix lente :

*

[début du récit enchâssé : considérations d'ordre général]

Eh bien ! voici ce qui m'est arrivé sur cette terre d'Afrique : (I, 601)

Il semblerait plus justifié de placer le blanc typographique après la préposition présentative – ou tout au moins, d'en ajouter un second. Le signe typographique n'étant pas toujours pertinent ou fiable (il peut varier d'une édition à l'autre : astérisque, ligne d'astérisques, saut de ligne, numéro de section ou de chapitre – combinés ou pas), il est indispensable de lui adjoindre d'autres éléments marquant le changement de situation énonciative.

Lorsqu'il y a retour au cadre à l'issue du récit enchâssé, on retrouve globalement les mêmes éléments. Après un blanc typographique, un verbe métadiscursif ou une préposition (cette fois à valeur conclusive) vient servir, non plus d'embrayage, mais de *débrayage* (le terme est emprunté à Greimas), c'est-à-dire d'indicateur de la fin du récit enchâssé. Tandis que dans 'Mademoiselle Perle' et 'Clochette' le verbe *se taire* conclut très distinctement le récit enchâssé ('M. Chantal se tut', II, 680 ; 'le médecin s'était tu', II, 855), c'est la préposition conclusive *voilà* qui vient clore le récit du narrateur de 'L'Ermite' ('voilà l'histoire de mon ermite', II, 691). La longueur du retour final au cadre varie d'une nouvelle à l'autre : de cinq pages pour 'Mademoiselle Perle' à deux lignes pour 'Rouerie' ('et le comte de L... ajouta, comme morale : "Fiez-vous donc à ces oiseaux-là !"', I, 678) ou pour 'L'Enfant' ('le médecin se tut et attendit. La baronne ne répondit pas', I, 986). La taille du retour au cadre va de pair avec la fonction du récit enchâssé : lorsque ce dernier n'apporte qu'une poignée d'indices qui demandent à être développés (comme c'est le cas dans 'Mademoiselle Perle'), le retour à un cadre explicatif – donc plus long – s'avère indispensable. En revanche, si la simple mission d'enseignement ou de divertissement du récit enchâssé est accomplie, il est inutile de s'attarder longuement sur la réaction des narrataires. En outre – le chapitre suivant le démontrera – le retour à un cadre minimal garantit un impact considérable sur le lecteur. Si bien que l'auteur peut aller jusqu'à s'en passer : dans 'La Baronne', seule une ligne de points de suspension marque la fin du récit enchâssé – mais le narrateur premier ne réapparaît pas.

Le récit enchâssé est une confidence, une narration faite à des pairs qui ne vont pas la clamer à l'entour. Par la suite, dans la mesure où le lecteur virtuel fait figure d'intrus, de voyeur au second degré, il n'aura pas droit au point de vue moral des narrateurs.⁵³

Selon Haezewindt, le lecteur de 'La Baronne' remplit une fonction voyeuriste dans la mesure où il n'est pas expressément convié à la narration. C'est pourquoi il ne saurait bénéficier d'un retour au cadre moralisateur ou explicatif. Il arrive parfois que le cadre opère un retour au beau milieu du récit enchâssé, l'interrompant ainsi et retardant la révélation – ce qui rend caduque le commentaire d'Hoek. 'Il faut constater alors que le récit encadré est toujours un récit continu : le récit encadré ne peut être interrompu ni par le narrateur du cadre ni par un des personnages du cadre.'⁵⁴

Comme l'atteste l'exemple précédemment cité de Barbey d'Aurevilly, l'interruption ou la continuité du récit ne permet pas de définir un récit enchâssé de façon pertinente. Non seulement le récit enchâssé *peut* être interrompu, mais il arrive fréquemment qu'il *doive* l'être, comme le préconise Diderot dans *Ceci n'est pas un conte* :

Lorsque l'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire [...] un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur ; et je commence.⁵⁵

Ainsi, dans certains cas de double enchâssement (deux récits enchâssés se suivent), le retour au cadre assume une fonction structurelle. Dans 'La Peur', l'irruption d'un des narrateurs du cadre au sein du récit enchâssé permet d'engager le récit sur une deuxième anecdote.

Le commandant interrompt le conteur :
 "Pardon, monsieur, mais ce tambour ? Qu'était-ce ?"
 Le voyageur répondit :

Je n'en sais rien. Personne ne sait. [...]
 Ce tambour ne serait donc qu'une sorte de mirage du son. Voilà tout. Mais je n'appris cela que plus tard.
 J'arrive à ma seconde émotion. (I, 603)

⁵³ Haezewindt, Bernard P. R. *Guy de Maupassant : De l'anecdote au conte littéraire* (Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1993), p. 236.

⁵⁴ Hoek, 'Segmentation', p. 68.

⁵⁵ Diderot, Denis. *Œuvres* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951), p. 753.

Le procédé est le même dans ‘Magnétisme’ : à l’issue du premier récit enchâssé, il est nécessaire de revenir au cadre et de sonder les réactions de l’auditoire, un second récit ne pouvant débiter sans que soit définitivement clos le premier.

Le conteur s’interrompt. Alors un des auditeurs, fort ému, demanda : “Et vous expliquez ça, vous ?”

— Parfaitement, monsieur, j’ai trouvé le secret. [...]

Un des fumeurs déclara :

“C’est assez juste, ce que vous dites là, mais voyons votre seconde histoire.” (I, 407-408)

5. Fonctions du récit enchâssé

Au fil de cette étude, le concept de *fonction* du récit enchâssé s’est dessiné en filigrane, attendu que toutes les composantes de l’enchâssement – cadre, narrateur(s), narrataire(s), moment et lieu de la narration, éventuel retour au cadre – semblent dépendre de cette fonction. Chaque élément varie selon le but narratif (la fin visée par le narrateur lorsqu’il raconte son histoire) qui, s’il n’apparaît pas de façon manifeste dans le texte, est cependant bien présent. De même que toute narration est intention, toute parole est acte, car raconter une histoire revient à convaincre, persuader, empêcher, éviter, détourner... De par sa nature même, le récit déclenche une série d’actes perlocutoires, c’est-à-dire de moyens d’action sur le récepteur.⁵⁶ Comme le révèle le comportement de la marquise de ‘La Rempailleuse’ (initialement écoeurée, puis finalement émue jusqu’aux larmes), le récit enchâssé, quelle que soit sa fonction subsidiaire, a pour but premier d’agir sur le narrataire, en même temps que sur le lecteur. A l’issue du récit enchâssé, le narrataire n’est plus tout à fait le même.

Narrating is never innocent, and the narrative that frames another allows the writer to dramatize the results of the telling. And this no doubt gives a signal to the reader that the tale told can and should react on his own life : that literature is not inconsequential.⁵⁷

⁵⁶ Avec les actes locutoires et les actes illocutoires, ces derniers constituent ce que l’on nomme de façon générique des *speech acts* (actes discursifs). Prince définit l’acte perlocutoire comme suit : ‘an act performed by means of saying something and describable in terms of the effect which the ILLOCUTIONARY ACT performed in saying that something has on the ADDRESSEE [...] when NARRATIVES are viewed as speech acts, they are sometimes said to accomplish certain perlocutionary acts (e.g., convincing, frightening, or entertaining their addressees).’ *A Dictionary of Narratology* (Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 1987), p. 70.

⁵⁷ Brooks, ‘Tale vs. Novel’, p. 304.

Le récit agit sur celui qui l'entend, c'est un fait. Toutefois, il ne saurait toujours agir de la même manière, susciter les mêmes réactions ou les mêmes changements. Il convient donc d'isoler les différentes fonctions du récit afin de catégoriser les diverses réactions du narrataire. Les récits enchâssés maupassantiens semblent se diviser selon trois grands ensembles fonctionnels : la catharsis, le divertissement et le (r)enseignement (avec en corollaires logiques l'éducation et la provocation).

Catharsis

Chaque fonction du récit enchâssé s'exerce à deux niveaux bien distincts : à celui du narrataire et à celui du lecteur. La fonction cathartique nécessite, à l'exemple des deux 'Confession' (I, 1035 et II, 371), un narrataire intime et de préférence seul (ou bien en assemblée très réduite). En outre, celui à qui appartient la confession n'éveille pas nécessairement la sympathie du lecteur. La fonction cathartique ne vaut que pour celui qui s'exprime ; elle est donc très nettement située du côté du narrateur. Bien que les quatre fonctions thématiques du récit mentionnées ci-dessus ne s'accordent pas parfaitement avec les fonctions linguistiques de Jakobson, la fonction cathartique peut aisément être mise en parallèle avec ce qu'il nomme *fonction émotive* ou *expressive*.⁵⁸ De même, nous verrons que la fonction éducative va de pair avec la fonction *conative*. Quant aux autres fonctions thématiques (divertissement et provocation), elles participent de plusieurs fonctions linguistiques à la fois ; c'est pourquoi il est impossible de les isoler au cas par cas (par exemple, la plupart des récits enchâssés font fréquemment appel à la fonction *phatique*, qui se concentre sur le contact entre narrateur et narrataire, mais ils ne se limitent pas à cette unique fonction).

La fonction expressive relève de l'émetteur (dans le cas des récits enchâssés, du narrateur second) dans la mesure où ce dernier, lorsqu'il se confesse, le fait plus

⁵⁸ Dans le schéma de Jakobson, chacune des six fonctions renvoie à un des six éléments de la communication : 'le *destinateur* envoie un *message* au *destinataire*. Pour être opérant, le message requiert d'abord un *contexte* auquel il renvoie [*sic*] (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le "réfèrent"), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé ; ensuite, le message requiert un *code*, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un *contact*, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication.' Jakobson, Roman. *Essai de linguistique générale* (Paris : Editions de Minuit, 1970), pp. 213-14. Je souligne.

pour soulager sa conscience qu'afin de déclencher un véritable échange. 'La fonction dite "expressive" ou émotive, centrée sur le destinataire, vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte.'⁵⁹ A la différence des autres fonctions, la fonction cathartique du récit enchâssé ne génère pas le dialogue, mais existe pour elle-même. D'ailleurs, les récits enchâssés qui mettent en jeu une confession présentent un retour au cadre très succinct et qui ne s'attarde pas sur la réaction du narrataire. Dans 'La Confession' (II, 371), les propos des narrataires sont extrêmement limités :

Et les trois héritiers du mort se regardèrent, sans dire un mot, pâles, immobiles.
 Au bout d'une minute, le notaire reprit :
 "Il faut détruire cela."
 Les deux autres baissèrent la tête en signe d'assentiment. (II, 377)

Tout au plus l'aveu peut-il générer le pardon, comme dans la première 'Confession' (I, 1035), où la réponse de Suzanne se veut des plus sommaires : "je te pardonne, je te pardonne, petite" (I, 1039). A première vue, donc, l'acte cathartique paraît profondément égoïste puisqu'il permet au narrateur de soulager sa conscience en un long monologue, sans se soucier de la réaction des narrataires. Ceci ne signifie pas pour autant qu'il annihile toute forme d'échange : 'et brusquement elle me conta son histoire comme pour n'être plus seule à porter son chagrin' ('Humble drame', I, 1018). Si l'auteur n'épilogue pas sur la réaction du narrataire, c'est afin de soigner l'impact sur le lecteur. A la lecture de la confession, ce dernier éprouvera lui-même un sentiment, qui variera suivant les propos du narrateur ; et cette réaction doit être laissée au libre-arbitre du lecteur, elle ne saurait être dirigée trop manifestement par celle des narrataires.

The traditional theory of catharsis implies that the emotional response to art is not the raising of an actual emotion, but the raising and casting out of actual emotion on a wave of something else. We may call this something else, perhaps, exhilaration or exuberance : the vision of something liberated from experience, the response kindled in the reader by the transmutation of experience into mimesis, of life into art, of routine into play.⁶⁰

La réaction du lecteur relève d'un phénomène centrifuge (du texte vers l'extérieur) ; elle va donc varier selon l'expérience de chaque lecteur. Dans les récits enchâssés de Maupassant, la réaction du lecteur, si elle n'est pas guidée par celle du

⁵⁹ Jakobson, p. 214.

⁶⁰ Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1973), p. 93.

narrataire, l'est cependant par le type de narrateur et par la teneur des propos de ce dernier. Avec *L'Effet-personnage dans le roman*, Jouve modifie les théories de supériorité et d'infériorité du personnage telles qu'elles furent établies par Aristote et reprises par Frye.⁶¹ Il catégorise trois types de personnages, définis par leur rapport avec le lecteur : soit le personnage est l'égal du lecteur (auquel cas il provoque la sympathie), soit il est infériorisé (et fait naître l'empathie), soit il est supériorisé (et génère l'intérêt, la curiosité). Afin de susciter la sympathie chez le lecteur, il n'est donc pas absolument nécessaire que le narrateur soit posé en victime, bien au contraire. Faire d'un narrateur (tout narrateur second étant également personnage) une victime innocente revient à déclencher chez le lecteur un sentiment d'empathie, non de sympathie : la terrible histoire de la narratrice d'«Humble drame» (l'esseulement d'une mère qui n'a plus de contact avec son fils) pourrait être celle de tout un chacun. L'anormalité n'a pas de prise sur l'empathie ; seules la normalisation de la narratrice et la généralisation de ses propos («les enfants ne savent pas... On a si peu de temps à vivre !», I, 1018) rendent l'identification possible.

La sympathie, elle, découle de l'infériorisation du narrateur second. Coupable d'un crime particulier (donc étranger au lecteur), ce dernier n'en éprouve pas moins une grande peine, peut-être des regrets, ce qui le place en situation de faiblesse et d'infériorité. 'Si la sympathie a besoin de l'intimité, l'intimité a besoin de la souffrance.'⁶² Le lecteur éprouve d'autant plus de sympathie pour le narrateur que ce dernier souffre. Il est plus rare en effet de trouver dans le corpus maupassantien des narrateurs-martyrs (type la vieille femme d'«Humble drame») que des narrateurs coupables d'un crime, mais repentants. Pour Maupassant, le terme 'confession' garde sa signification pleinement religieuse ; la révélation du pêché permet d'expier un crime – généralement au dernier moment, lorsqu'on ne peut plus rien contre celui qui avoue. Qu'il s'agisse des derniers mots d'une mourante ('La Confession', I, 1035) ou d'un écrit post-mortem ('La Confession', II, 371), le récit enchâssé souligne toujours l'irréversibilité de l'acte cathartique.

⁶¹ Aristotle on the Art of Fiction : 'The Poetics', trad. et éd. par L. J. Potts (Cambridge : Cambridge University Press, 1968), p. 19 ; Frye, p. 33.

⁶² Jouve, p. 140.

Lorsque l'aveu ne remplit pas sa fonction expiatoire, mais existe au contraire pour lui-même, le récit se situe dans le domaine de l'anormalité et prévient toute sympathie du lecteur envers le narrateur.

“Dieu, monsieur, c'est un massacreur. Il lui faut tous les jours des morts. [...] Alors, moi, monsieur, j'en ai tué aussi, des enfants. Je lui ai joué le tour. Ce n'est pas lui qui les a eus, ceux-là. Ce n'est pas lui, c'est moi. Et j'en aurais tué bien d'autres encore ; mais vous m'avez pris.” (‘Moiron’, II, 989)

Le narrateur est supérieur, non pas au sens usuel, mais au sens de ‘déshumanisé’. Fou, barbarisé, animalisé ou ayant perdu les qualités humaines de clémence et de pitié, les narrateurs d’‘Un fou’ ou de ‘Moiron’ titillent la curiosité du lecteur à la manière d’un fait divers.

Divertissement

Le récit enchâssé peut parfois ne présenter qu’un intérêt récréatif. A la différence du récit-confession, le divertissement supporte la pluralité de narrataires, et même la réclame (dans le cas inverse, la teneur est très nettement cocasse ou grivoise : ‘Un Normand’, ‘Ce cochon de Morin’). Il se passe de longues introductions et parfois de transition, le récit survenant quasiment de nulle part (‘L’Armoire’, II, 401). La narration peut agir comme un palliatif de l’ennui : ‘mais je ne sais pourquoi cette idée de Noël, au fond de cette solitude, nous mit en humeur de causer’ (‘Un réveillon’, I, 337) ; mais elle peut également postuler à de plus hautes fonctions. L’urgente nécessité de dire (‘raconter pour survivre’) des *Contes de la bécasse* (et notamment de la nouvelle-pilote du recueil, ‘La Bécasse’) n’est pas sans rappeler celle des *Contes des mille et une nuits*. Infirmes, ne chassant plus, le baron des Ravots sollicite de ses hôtes le récit complet de ce qu’il n’a pu vivre lui-même.

A l’automne, au moment des chasses, il invitait, comme à l’ancien temps, ses amis, et il aimait entendre au loin les détonations. Il les comptait, heureux quand elles se précipitaient. Et, le soir, il exigeait de chacun le récit fidèle de sa journée.
Et on restait trois heures à table en racontant des coups de fusil. (I, 667)

Simple loisir pour les invités, la narration dans ‘La Bécasse’ symbolise la vie pour le baron des Ravots. Une vie par procuration puisque ne lui appartenant pas en propre, mais la vie tout de même, un instant qui lui permet d’oublier sa paralysie. Agent paroxystique de la narration ludique, le baron ne vit qu’à travers ou grâce à elle.

Mais il existait dans la maison une vieille coutume, appelée le “conte de la Bécasse”.
Au moment du passage de cette reine des gibiers, la même cérémonie recommençait à chaque dîner. [...]
Alors le baron, officiant comme un évêque... (I, 667)

Dans 'La Bécasse', la narration sert à 'indemniser les déshérités' (I, 668) : le bec d'oiseau désigne celui qui aura le privilège de manger les têtes des autres bécasses – et de conter une histoire. Ce dédommagement revêt un caractère sacré : narration-jeu, mais également narration rituelle. Plus qu'un état d'esprit, 'La Bécasse' fait de la narration une religion. Le texte développe le champ lexical du rituel religieux ('cérémonie', 'évêque'), tout en mettant l'accent sur son caractère quelque peu profane parce que séculier. 'La Bécasse' se situe à part dans le corpus maupassantien, à la fois structurellement (puisqu'elle sert elle-même de récit englobant aux autres nouvelles du recueil), et thématiquement : la narration ne figure plus comme simple loisir, mais comme nécessité à la fois vitale et spirituelle.

(R)enseignement : Education / Provocation

Chez Maupassant, on raconte également à des fins explicatives ou éducatives. Dans le premier cas, le cadre met en place une énigme qu'il incombe au récit enchâssé de résoudre. Dans 'Clochette' ('elle boitait, non pas comme boitent les estropiés ordinaires', II, 852), l'expression 'estropiés ordinaires' intrigue. Le récit du médecin à la mort de la vieille femme viendra apporter des réponses aux questions que peut formuler le lecteur. De même, le commentaire initial du narrateur de 'La Bûche' ("“et voilà, dit-il, en montrant la bûche replacée dans l'âtre, voilà pourquoi je ne me suis jamais marié”", I, 353) demande une élucidation que le récit enchâssé fournira. Le cadre de 'Nuit de Noël' est à cet égard le plus parlant car le plus manifestement explicatif :

“Le réveillon ! le réveillon ! Ah ! mais non, je ne réveillonnerai pas !” [...]

Les autres, riant, s'écrièrent : “Pourquoi te mets-tu en colère ?”

Il répondit : “Parce que le réveillon m'a joué le plus sale tour du monde, et que j'ai gardé une insurmontable horreur pour cette nuit stupide de gaieté imbécile.

– Quoi donc ?

– Quoi ? Vous voulez le savoir ? Eh bien, écoutez.” (I, 695)

Non seulement les questions potentielles du lecteur sont explicitement posées par les narrataires, mais la phrase de transition entre le cadre et le récit enchâssé fournit au lecteur un véritable mode d'emploi : si vous voulez connaître l'histoire, écoutez (lisez).

Il arrive parfois – ce qui dénote la richesse thématique d'une nouvelle – que diverses couches fonctionnelles se superposent, les catégories n'étant pas

mutuellement exclusives. C'est le cas de 'Mademoiselle Perle', dont le récit enchâssé explicite l'énigme initiale ("comment, tu ne sais pas ? tu ne connais pas l'histoire de Mlle Perle ?", II, 674) et dont le résultat est pourtant cathartique. Dirigée vers le récepteur – qu'il soit intratextuel (narrataire) ou extratextuel (lecteur) –, la fonction de renseignement du récit enchâssé s'apparente à la fonction *conative* de Jakobson : 'l'orientation vers le destinataire, la fonction conative, trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif.'⁶³ Le récit enchâssé à fonction conative suscite dans un premier temps l'intérêt du récepteur (questions à élucider), puis l'enjoint à la découverte (instructions, mode d'emploi de lecture, impératif...) et déclenche enfin chez ce récepteur certaines réactions perlocutoires, c'est-à-dire véritablement physiques, et non plus simplement virtuelles. Le médecin d'«Une ruse» narre son histoire afin qu'un jour, si son auditrice change d'avis sur l'adultère et partage une expérience similaire à celle de la femme narrée, elle fasse appel à lui.

La fonction conative du récit enchâssé englobe donc à la fois l'explication et l'éducation, elle participe autant du renseignement que de l'enseignement. L'aspect éducatif de certains récits enchâssés en appelle toujours à un futur de la nouvelle ; futur dans lequel le narrataire et / ou le lecteur seront peut-être amenés à vivre une expérience identique à celle qui a été narrée – et à en tirer les conséquences qui s'imposent. Moger va jusqu'à affirmer que l'enseignement est le propre du récit enchâssé : 'the embedding of one story in the other suggests the nature of the tie which binds narration and education.'⁶⁴ Et en effet, s'il s'agit d'éduquer le récepteur par l'exemple, on ne saurait trouver de forme plus appropriée que le récit enchâssé, dont la structure même oscille entre la généralisation et la particularisation. On a ainsi affaire à un double mouvement : du général au particulier au niveau de la transition cadre / récit enchâssé (l'exemple narré dans le récit enchâssé vient illustrer les propos du cadre), puis du particulier au général au niveau de la transition récit enchâssé / retour au cadre (le récepteur est censé tirer de l'exemple des conclusions plus globales et plus aisément adaptables à sa vie). L'inconnu d'«Au printemps» narre son histoire au narrateur premier dans le but de lui éviter des déconvenues futures : "prenez garde à l'amour ; il est en train de vous pincer, et j'ai le devoir de vous

⁶³ Jakobson, p. 216.

⁶⁴ Moger, p. 132.

prévenir [...]. Tenez, écoutez mon histoire, et vous comprendrez pourquoi j'ose vous parler ainsi" (I, 286). La phrase de conclusion ("je vous ai rendu là un rude service, allez", I, 290) doit être lue sur le mode généralisant : le narrateur, s'adressant tout aussi bien au jeune homme qu'au lecteur, ne parle plus de sa propre expérience mais de celle de son récepteur. En illustrant par l'exemple son commentaire initial ("prenez garde à l'amour !"), le narrateur désire éduquer son récepteur et influencer l'avenir de ce dernier. Loin de ne représenter qu'un simple divertissement, le récit du médecin de 'La Rempailleuse' remplit une fonction pédagogique dans la mesure où, par le biais d'une histoire exemplaire, sa morale enseigne aux narrataires – à un degré plus abstrait et général – à ne pas juger selon les apparences. Le récit de 'L'Enfant' (I, 981) remplit strictement la même fonction : il sert à faire changer d'avis le récepteur sur un sujet donné. En effet, dans les deux nouvelles, la réaction initiale du narrataire diffère sensiblement de (voire même, comme dans le cas de 'La Rempailleuse', se retrouve en totale opposition à) sa réaction finale.

La narration – et plus universellement, la littérature – n'est pas sans conséquences : c'est elle qui fait évoluer les mentalités et éradique les idées préconçues ou qui simplement confond, ébranle les acquis de celui qui la reçoit pour le pousser à la réflexion. L'enjeu de la narration dans 'L'Enfant' est des plus périlleux, puisqu'il s'agit de trouver des raisons justifiant l'avortement, alors illégal et donc effectué dans des conditions désastreuses. Le style indirect libre utilisé dans le cadre permet à l'auteur de stigmatiser d'entrée de jeu la réaction de la baronne, mais également celle de tout un chacun. 'La baronne s'indignait : Etait-ce possible, une chose pareille ! La fille, séduite par un garçon boucher, avait jeté son enfant dans une marnière ! Quelle horreur !' (I, 981). La distanciation ironique est d'autant plus sensible que l'opinion personnelle du médecin-narrateur s'avère être la parfaite antithèse de celle de la baronne. Le récit est donc nettement polarisé : du côté de l'ignorance et des idées reçues, la baronne qui blâme vivement l'infanticide ; du côté de la connaissance et du pragmatisme, le médecin qui, fort de son expérience personnelle et de son âge, tente de changer l'attitude bornée de la baronne.

"D'infâmes préjugés, oui, madame, d'infâmes préjugés, un faux honneur, plus abominable que le crime, toute une accumulation de sentiments factices, d'honorabilité odieuse, de révoltante honnêteté poussent à l'assassinat, à l'infanticide de pauvres filles qui ont obéi sans résistance à la loi impérieuse de la vie." (I, 981)

Qu'importe ce que pense la baronne, le médecin poursuivra son récit. En racontant en contre-exemple l'histoire d'une pauvre femme qui, ayant fauté, met fin à ses jours de la plus horrible manière, le but du médecin est d'éliminer ces 'infâmes préjugés' dont la baronne est victime, d'annihiler une fois pour toutes les croyances des gens bien pensants qui, sous couvert d'honnêteté, sont bien plus coupables que les mères infanticides elles-mêmes. Ainsi, le cadre et le début du récit enchâssé condamnent clairement l'ignorance.

Le médecin, un vieux homme qui avait touché à bien des plaies, se leva, et, d'une voix forte : "Vous parlez, madame, de choses que vous ignorez, n'ayant point connu les invincibles passions. Laissez-moi vous dire une aventure récente dont je fus témoin."

*

Oh ! madame, soyez toujours indulgente, et bonne, et miséricordieuse ; vous ne savez pas ! (I, 982)

Alors que le récit se clôt, tel un plaidoyer, sur une question rhétorique appelant une réponse négative ('fut-elle bien coupable, madame ?', I, 986), la baronne ne sait plus que penser : 'le médecin se tut et attendit. La baronne ne répondit pas' (I, 986). La fin de 'L'Enfant' laisse libre cours à la réflexion de la baronne, mais aussi à celle du lecteur. Le silence malaisé de la dernière phrase souligne cette fonction pédagogique du récit : les croyances du début sont ébranlées par l'histoire de la femme infanticide. Le récit condamne le 'bien penser' et exige une transformation radicale.

Maupassant applique donc à la narration un précepte pédagogique qui a fait ses preuves : afin de faire réagir son auditeur, il est nécessaire de le choquer ; l'éducation passe par la provocation. Ce credo se retrouve jusque dans la structure interne de la nouvelle, et plus particulièrement du récit enchâssé, ce qui ne fait que confirmer l'allégation de Moger selon laquelle ce dernier est la forme la plus appropriée à l'éducation. L'enseignement narratif, et donc la controverse, nécessite une structure antithétique, binaire (comme illustré par les opinions opposées des deux protagonistes de 'L'Enfant'). 'L'antithèse n'est donc pas une figure de style mais un principe structurant.'⁶⁵ Les récits enchâssés à caractère éducatif mettent en place un jeu d'oppositions (thèse dans le cadre, antithèse ou série d'antithèses dans le récit enchâssé), créant ainsi la dynamique du texte. Cette structure antithétique date probablement des années de chroniqueur de l'auteur ; Maupassant s'en servait alors pour créer la controverse et le doute. De même, le récit enchâssé composé en binôme

⁶⁵ Goyet, *Nouvelle*, p. 40.

permet d'exprimer deux opinions opposées, sans forcément prendre parti. Le narrateur premier d'«Un fou» se garde de conclure, le propre de la folie étant de posséder une frontière mouvante, de n'être pas toujours décelable. A l'issue de la lecture du journal d'un meurtrier insoupçonné, seul le doute subsiste (II, 547). En outre, l'antithèse sert d'élément de brièveté. Au lieu de s'embarquer dans de longues considérations métaphysiques, philosophiques ou même psychologiques, le récit enchâssé enseigne la nuance en révélant les extrêmes.

La provocation n'est toutefois que partielle ; Maupassant sait ménager son lectorat. L'iconoclasme pur n'est pas un défi, tout au plus s'agit-il de créer le doute dans les esprits afin d'amener le lecteur à la réflexion. Si les protagonistes du récit enchâssé présentent parfois des similitudes avec le narrataire et le lecteur-type, il ne faut pas perdre de vue que, pour ce dernier, ils appartiennent néanmoins au domaine de l'inconnu, qu'il soit social, linguistique ou contextuel (c'est le cas de «L'Enfant» I, 981, qui présente une femme narrée d'une classe sociale à peu près équivalente à celle du lecteur contemporain, mais se trouvant dans une situation particulière – et donc différente). C'est pourquoi il est nécessaire de mettre en place des personnages de narrateurs qui feront le lien entre le monde «exotique» de la nouvelle et le monde «civilisé» du lecteur.

Entre ces protagonistes de *re* et le lecteur se creuse par conséquent un abîme à première vue infranchissable. [...] [Grâce à] la création des narrateurs intermédiaires [...] cette distance apparemment énorme qui sépare le récit du lecteur se trouve soudain peuplée d'un public fictif dont les multiples fonctions changent avec les contes.⁶⁶

Le choc culturel du lecteur est manié avec une extrême prudence, le *narrateur intermédiaire* sert de garde-fou et le retour au cadre permet de revenir à la normale après une brève incursion dans un milieu méconnu. Le récit enchâssé selon Maupassant permet au lecteur-type de s'encanailler sans risques. Plutôt qu'à une véritable provocation, le récit enchâssé s'attache à une pseudo-provocation dont la structure binaire sert en fait à ménager une bonne lecture du texte, c'est-à-dire en accord avec l'opinion de l'auteur. Certes, le récit enchâssé, avec son attirail de narrataires, «assure aux faits racontés plusieurs niveaux de compréhension» et la nouvelle, en faisant se côtoyer diverses opinions, insuffle un dynamisme incontestable à la narration.⁶⁷ Mais au bout du compte, le choix de lecture revient

⁶⁶ Schapira, «Technique», p. 519.

⁶⁷ Calì, «Histoire», p. 103.

entièrement au lecteur ; la compréhension appelle la réponse – quel que soit le type de réponse. ‘La compréhension ne mûrit que dans la réponse. Compréhension et réponse sont dialectiquement confondues et se conditionnent réciproquement, elles sont impossibles l’une sans l’autre.’⁶⁸ Sans aucun doute conditionnée, la lecture n’en demeure pas moins un acte profondément dynamique et personnel.

* * * * *

Ce qu’il faut retenir de ce chapitre, c’est que si Maupassant a maintes fois utilisé la structure enchâssée dans ses nouvelles, c’est parce que cette technique présente une extrême richesse au niveau pragmatique. En effet, rien mieux que l’enchâssement ne peut figurer l’acte de communication : la parole, le ‘dire’ y joue un rôle primordial qui influence de diverses manières la relation triangulaire narrateur / narrataire / lecteur. Le récit enchâssé fait de la communication un enjeu considérable : tout en dynamisant la narration, il optimise l’activité du lecteur.

La voix qui surgit dans les cadres qu’il conçoit situe, englobe et entraîne d’emblée le récepteur dans le texte, ces cadres eux-mêmes sont autant de mises en situation pour cette communication particulière qu’est la lecture.⁶⁹

L’enchâssement est la manière la plus sûre, la plus succincte et la plus efficace de plonger le lecteur au cœur du texte. En outre, l’aspect oral du récit enchâssé lui attribue un important pouvoir d’émotion. Emotion immédiate, comme le souligne Godenne, et particulière au récit enchâssé.

Si Maupassant tient tant à adopter la forme contée, c’est qu’il est convaincu de l’efficacité du récit ainsi narré : le fait de rapporter de vive voix une histoire lui confère en effet un pouvoir d’émotion *immédiat* auquel n’atteint jamais la nouvelle à la troisième personne.⁷⁰

Il suffit pour s’en convaincre de comparer les récits enchâssés de Maupassant à un pastiche littéraire peu connu de Jules Lemaitre, intitulé ‘Le Boudin’ et qui imite plus un ensemble de textes (‘Nuit de Noël’, ‘Conte de Noël’, ‘L’Armoire’...) qu’un texte particulier du corpus.

⁶⁸ Bakhtine, Mikhaïl. ‘Du discours romanesque’, in *Esthétique et théorie du roman* (Paris : Gallimard, “Tel”, 1996), pp. 83-233 (p. 104).

⁶⁹ Licari, ‘Lecteur’, p. 98.

⁷⁰ Godenne, *Nouvelle française*, p. 62.

L'histoire est quelconque : un soir de Noël, un jeune homme rencontre une fille sur le trottoir. Ayant reçu des victuailles de ses parents, elle invite le narrateur à les partager. Mais s'agit-il réellement d'un narrateur ? Le pastiche débute plutôt bien :

D'abord, le préambule ordinaire :

“... Mon ami secoua dans le foyer les cendres de sa pipe, et tout à coup :

– Veux-tu que je te raconte mon premier réveillon à Paris ?

“J'avais dix-neuf ans ; j'étais étudiant en droit, pas riche”, etc...⁷¹

Lemaitre saisit avec justesse le caractère enchâssé que présentent de nombreuses nouvelles de Maupassant : cadre récurrent (qui rappelle ‘La Bûche’), narrateur et narrataire intimes, souvenir de jeunesse... Tous les éléments à un excellent pastiche semblent réunis.

Pourtant, dans sa volonté de brièveté (caractérisée par l'emploi de ‘etc.’), Lemaitre s'emballe quelque peu : ‘donc il entre, la nuit de Noël, au bal Bullier. Description brève de ce lieu de plaisir [...]. Il remarque, parmi les promeneuses, une fille d'allure effarouchée [...]. Il l'aborde, lui offre un bock’ (pp. 335-36). Le reste du pastiche sera entièrement à la troisième personne du singulier. A la lecture du ‘Boudin’, le lecteur averti flaire l'erreur technique : si, dans les récits enchâssés de Maupassant, il y a bien passage d'un niveau narratif à un autre, la voix doit suivre ce mouvement. Or, dans le pastiche de Lemaitre, le narrateur premier reprend le flambeau de la narration. Certes, la plupart des pastiches de l'époque sont des œuvres très courtes – caractérisées par une fin bâclée et des points de suspension : ‘elle lui raconte son histoire (que vous devinez) ; elle s'attendrit en la racontant ; et ses larmes tombent sur le boudin...’ – à but ludique plus que technique, mais ce souci de brièveté apporte avec lui son lot de conséquences stylistiques (p. 337). Le pastiche en reste au stade de l'imitation ; le pasticheur choisit d'intégrer certains éléments de la prose maupassantienne et d'en omettre d'autres. On pourrait donc en conclure que le pastiche littéraire ‘Le Boudin’ n'est pas totalement efficace. Toutefois, il serait également valable d'admettre que le récit à la troisième personne met en œuvre une distanciation ironique consciente de la part de l'auteur et qu'elle déclenche en conséquence un effet désolidarisant – voulu – sur le lecteur.

⁷¹ Lemaitre, Jules. ‘Les Contes de Noël’, in *Les Contemporains : Etudes et portraits littéraires*, 4^e série (Paris : Société française d'imprimerie et de librairie, 189[0?]), p. 335. Les numéros de pages renvoient à cette édition.

A la lecture comparative d'une œuvre maupassantienne enchâssée et de son pastiche, il apparaît donc clairement que le pouvoir d'émotion dépend de l'oralité du récit qui découle elle-même de l'utilisation de la première personne. Si le narrateur est celui qui a vécu l'expérience relatée, 'il dispose d'une double perspective narrative (actorielle et auctorielle)', ce qui rend cette expérience plus directement assimilable par le lecteur.⁷² Qu'elle soit voulue ou non, la technique 'fautive' du pastiche littéraire agit donc comme un contre-exemple de celle du récit enchâssé – et confirme par-là même le commentaire de Godenne selon lequel l'émotion et le pouvoir d'immédiateté du texte ne trouvent pas leur pareille hors du récit enchâssé.

Puisque la réflexion a jusqu'ici suivi le parcours du lecteur en sa découverte graduelle du texte, nous allons logiquement nous acheminer vers l'étude de la fin du texte. L'analyse du paratexte des nouvelles maupassantiennes et d'un trait particulier de leur appareil démarcatif (la structure enchâssée) ayant permis de mettre en relief différents types de réponse lectorale *au cours* de la lecture, nous allons maintenant nous concentrer sur *l'au-delà* de la lecture, c'est-à-dire sur les derniers mots du texte et sur leur résonance sur le lecteur.

⁷² Lintvelt, 'Stratégies', p. 51.

Chapitre 3. Se taire : Stratégies de clôture

*In the whole composition, there should be no word written,
of which the tendency, direct or indirect,
is not to the one pre-established design.¹*

Le troisième et dernier élément de l'appareil démarcatif est sans doute celui qui présente le plus de difficultés au stade de la définition. A l'inverse de l'incipit (ou début du texte) qui a fait l'objet de nombreuses études, son pendant terminal a reçu comparativement peu d'attention de la part des critiques, ce qui n'a pas empêché une recrudescence de termes plus ou moins obscurs.² Lorsqu'on évoque la fin d'un texte, faut-il parler de dénouement, de conclusion, de clôture ou de clausule ?

Pour commencer, 'les dénouements ne sont point des conclusions'.³ Erigé depuis en précepte incontestable, le mot d'esprit flaubertien (issu de sa préface aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet) distingue clairement deux entités finales et affirme, avec raison, que le dénouement, ou résolution de l'intrigue, ne se situe pas nécessairement à la fin du texte. Bien souvent, au contraire, les dernières lignes du texte feront fonction d'épilogue, et non de conclusion herméneutique (type question / réponse, énigme / résolution). Théorème d'autant plus vérifiable que les textes étudiés sont plus longs ou font partie d'une série. Ainsi, lorsque Cogny argumente que 'le mot *ouverture* n'est pas davantage synonyme d'introduction ou d'exposition que le mot *clôture* n'est synonyme de conclusion', il renvoie le lecteur à l'exemple

¹ Poe, p. 216.

² Kotin Mortimer ; Lehman ; Dickson ; Herrnstein-Smith, Barbara. *Poetic Closure : A Study of How Poems End* (Chicago : University of Chicago Press, 1968) ; Kristeva, Julia. 'Le Texte clos', in *Semiotikè : Recherches pour une sémanalyse* (Paris : Seuil, 1969), pp. 113-42 ; Hamon, Philippe. 'Clausules', *Poétique*, 6 (1975), 495-526 ; Cogny, Pierre. 'Ouverture et clôture dans *Germinal*', *Les Cahiers naturalistes*, 50 (1976), 67-73 ; Numéro spécial de *Nineteenth-Century Fiction*, 33 (1978) ; Montandon, Alain, éd. *Le Point Final : Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, fasc 20 (Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1984) ; Hult, David F., éd. *Concepts of Closure*, *Yale French Studies*, 67 (1984) ; Debray Genette, Raymonde. 'Comment faire une fin ?', in *Métamorphoses du récit : Autour de Flaubert* (Paris : Seuil, "Poétique", 1988), pp. 85-112 ; Larroux, Guy. *Le Mot de la fin : La Clôture romanesque en question* (Paris : Nathan, 1995).

³ Flaubert, Gustave. *Correspondance*, vol. 6 (Paris : Louis Conard, 1926-33), p. 484.

de *Germinal*, qui présente bien un dénouement autosuffisant, c'est-à-dire propre à l'œuvre elle-même (la grève écrasée et le départ d'Etienne Lantier pour Paris), mais pas de véritable conclusion.⁴ Dans la mesure où *Germinal* est intégré dans un ensemble plus vaste – la série des Rougon-Macquart – l'‘histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire’ ne se terminera réellement que sept romans et huit ans plus tard, avec *Le Docteur Pascal*. On peut en déduire l'inverse pour le texte court, soit que l'amalgame entre les termes *dénouement* et *conclusion* s'explique par l'autosuffisance inhérente au format de la nouvelle et par sa brièveté essentielle. Le cas des nouvelles maupassantiennes est particulièrement sujet à confusion : d'une part, hormis une tentative d'intégration dont nous avons vu qu'elle était plus ou moins artificielle et bancal (*Les Contes de la bécasse*), Maupassant constituait ses recueils avec des nouvelles n'ayant qu'un faible lien thématique ; d'autre part, il a souvent été dit de ses nouvelles qu'elles présentent un dénouement ‘en pointe’.⁵ ‘Instead of a climatic event or situation somewhere in the middle, to focus the story, Maupassant began merging the climax and the ending till they became one.’⁶ Faute d'espace physique (limitation du nombre de pages et de mots), il semble donc qu'avec le texte court, le dénouement et la conclusion se confondent aisément.

Deuxième distinction : la bataille terminologique qui fait rage entre *clôture* et *clausule* depuis l'utilisation de ce néologisme par Hamon (dans son article ‘Clausules’ qui reprend et approfondit l'étude d'Herrnstein-Smith, *Poetic Closure : A Study of How Poems End*) a causé plus de ravages dans les consciences que d'éclaircissements. S'il est vrai qu'‘on se sert du mot “clôture” à propos de tout et de n'importe quoi’, il en va de même du terme *clausule*, dont la définition souvent obscure varie de surcroît d'un critique à l'autre.⁷ Quoique manquant toujours un peu de clarté, celle qu'en donne Ben Taleb semble être la plus aboutie :

⁴ Cogny, ‘Ouverture et clôture’, p. 67.

⁵ Le terme est emprunté à Florence Goyet (*Nouvelle*).

⁶ Sachs, Murray. ‘The Emergence of a Poetics’, *French Literature Series : The French Short Story*, vol. 2 (1975), 139-51 (p. 148).

⁷ Kotin Mortimer, p. 32.

- Nous entendons par clôture, l'espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration [...]. Elle est ainsi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin.
- Le terme clausule renvoie pour nous aux procédés formels et aux données sémantiques (thèmes) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de clôture est donc réalisée par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires.⁸

Ou, pour récapituler : la clausule (*démarcateur* relevant de l'écriture) ne se comprend que dans le rapport qu'elle entretient avec la clôture (*espace* de la fin appréhendé par le lecteur).⁹ La fin d'un texte littéraire relevant à la fois de l'auteur et du lecteur et engendrant différents types de 'coopérations interprétatives', un examen des procédés la signifiant est tout à fait justifié dans le cadre d'une étude de la réception.¹⁰ Ce chapitre se propose ainsi d'étudier les stratégies mises en œuvre par Maupassant afin d'indiquer au lecteur la fin de la nouvelle.

Nous entendons par "stratégie de clôture" les moyens formels que le récit mobilise et déploie à l'approche de sa fin pour "signaler" et préparer cette fin. Le terme "stratégie" signifie ici exactement que le narrateur [...] a une visée pragmatique affichée de la clôture et qu'il investit dans le texte des procédés "clausulaires" pour la réaliser.¹¹

On parlera en outre de *clausularité* (ensemble du système démarcatif) et de *lecture clausulaire* (qui cherche à identifier et isoler les différentes clausules).¹² Pour être manipulable, la lecture clausulaire va passer par un découpage du texte en plusieurs unités, ou séquences :

Une séquence est une suite logique de noyaux [charnières du récit], unis entre eux par une relation de solidarité, la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a point d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquent.¹³

⁸ Ben Taleb, Othman. 'La Clôture du récit aragonien', in *Le Point Final*, pp. 129-44 (p. 131).

⁹ Hamon dissocie en outre les *clausules terminales* ('modes de terminaison du texte dans son ensemble') des *clausules internes* ('modes de terminaison de n'importe quelle séquence intérieure au texte relativement autonome, comme une description, un dialogue, un paragraphe, une strophe, voire une seule phrase'), 'Clausules', p. 504. Ce chapitre examinant la totalité du texte, il va de soi qu'il ne traitera que de la première de ces clausules.

¹⁰ L'expression est d'Umberto Eco – *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris : Grasset, "Figures", 1985) – qui distingue les textes ouverts (coopération de type libéral) des textes fermés (coopération de type autoritaire). Opposition similaire à celle d'Hamon (clausules ouvrantes / clausules fermantes), 'Clausules', p. 509. Par la suite, les références à cette édition seront indiquées dans le texte.

¹¹ Ben Taleb, p. 131.

¹² Afin de préserver la définition qui oppose le travail de l'auteur (clausules) à celui du lecteur (clôture), il serait plus judicieux de parler de lecture *clôturale*, soit dit en passant. Néanmoins, l'ajout d'un néologisme de plus à une terminologie déjà encombrée n'étant pas notre objet, nous nous contenterons de cette expression.

¹³ Barthes, Roland. 'Introduction à l'analyse structurale des récits', in *Poétique du récit* (Paris : Seuil, "Points", 1977), pp. 7-57 (p. 29).

Là encore, le cas de la nouvelle est équivoque (ce qui pourrait expliquer en partie la pénurie d'études en ce qui concerne la clôture de la nouvelle)¹⁴ : sa concision fait que son appareil démarcatif se concentre bien souvent sur les dernières lignes du texte, occupant ainsi l'espace de la fin ; dans les textes courts, clausule et clôture se confondent donc en une seule séquence.

Du découpage en séquences découle le problème de ce que Larroux appelle la 'matérialité de la fin', c'est-à-dire de son emplacement et de sa taille. Problème accru, une fois de plus, par la forme de la nouvelle ; car si la typographie du roman peut indiquer au lecteur que ce dernier est en passe de se conclure (notamment par le biais de la numérotation en chapitres), la nouvelle présente une 'signalisation nulle', c'est-à-dire qu'elle ne délimite pas clairement l'espace final. 'Le défaut d'affichage pose précisément la question de la matérialité finale. En fait, la question est double : question de quantité (quelle masse finale ?) et question de limite (où commence la fin ?)'.¹⁵ Identifiant la clôture comme un trinôme *fin* (clausule proprement dite) / *finalité* (but idéologique) / *finition* (cohérence interne), Hamon en déduit que la perception de l'issue du texte par le lecteur résulte de l'occurrence simultanée de ces trois principes en un point donné du texte.

On peut se demander si la sensation de clausule n'est pas simplement, chez le lecteur (un certain lecteur idéologiquement déterminé), la perception de l'interaction, en un point du texte particulier (celui qui précède immédiatement le blanc maximum du texte), de ces trois paramètres (fin / finition / finalité). ('Clausules', p. 500)

On voit bien avec cette théorie qu'il ne saurait s'agir de certitude absolue (Hamon ne parle pas de *connaissance*, mais de *sensation*), d'autant plus que le système clausulaire se caractérise par sa subjectivité : il évoque ici un lecteur idéal, et l'on pressent que le sentiment que le texte touche à sa fin va varier d'un lecteur à un autre. Toutefois, Hamon argue que cette matérialité est au bout du compte d'une importance minimale : 'il n'existe pas, en soi, de procédés clausulaires propres, et [...] les procédés stylistiques que l'on semble rencontrer le plus souvent à la terminaison des textes peuvent se rencontrer à *n'importe quel endroit du texte*' ('Clausules', p. 518). Puis il conclut, humblement ou ironiquement, sur l'inutilité d'une analyse des faits clausulaires :

¹⁴ Hormis l'article de Dickson et la thèse de Lehman, la totalité de l'appareil critique utilisé pour ce chapitre ne se préoccupe que de la clôture du roman.

¹⁵ Larroux, p. 24. Par la suite, les références à cette édition seront indiquées dans le texte.

Tous ces procédés ne sont ni nécessaires, ni suffisants, peuvent être rencontrés à n'importe quel endroit du texte, et provoquent un arrêt (perception d'une rupture, mise en relief, effet de rétroaction) comme n'importe quel autre fait stylistique. C'est leur convergence qu'il serait intéressant d'étudier, comme pouvant peut-être contribuer à définir des idiolectes ("styles" de tel ou tel auteur) ou des écoles littéraires. ('Clausules', p. 526)

Au lieu de nous concentrer sur les lieux de la clôture – peu pertinents car plus ou moins mouvants ou interchangeables, et ce *a fortiori* dans la nouvelle – nous nous bornerons donc à étudier leur 'convergence' maupassantienne (récurrence des mêmes stratégies de clôture chez l'auteur) ; c'est-à-dire qu'à la théorie de l'information, nous préférons donc celle de l'*autotextualité*.¹⁶

De nombreuses études se sont abîmées dans ce gouffre qu'est la théorie de l'information. Prenons l'exemple de Fusco, qui a tenté une classification des nouvelles de Maupassant selon leur structure interne (ou comment l'intrigue est résolue). La classification, scindée en deux parties (structures simples / structures complexes), fait état de sept structures informationnelles :

□ Structures simples

- *The linear short story* : l'ordre chronologique des événements est maintenu ;
- *The ironic coda* : l'ordre chronologique est cassé par un jugement ironique ;
- *The surprise-inversion story*, qui correspond au *trick ending*, ou retournement final ;
- *The loop*, qui présente les mêmes caractéristiques que la catégorie précédente, mais introduit un indice au début du texte.

□ Structures complexes

- *The descending helical* : figure le contraste entre l'avant et l'après d'un événement donné par un crescendo de la tension narrative et un decrescendo de l'état mental du narrateur (particulièrement adapté aux récits de la folie) ;
- *The contrast story* : comme dans la catégorie précédente, il s'agit de souligner le contraste avant / après, mais au lieu de se concentrer sur le changement lui-même, l'accent est mis sur ses conséquences (l'élément-clé, ou dénouement, est situé au milieu du texte) ;

¹⁶ Debray Genette, p. 93 : 'la réécriture d'un même "passage", comme obligé, d'une œuvre à l'autre, chez un même auteur, relève de l'étude de l'hypertextualité : chaque œuvre antérieure devient en partie l'hypotexte de l'hypertexte en train de s'écrire', note-t-elle au sujet des œuvres de Flaubert, dont les fins présentent une certaine régularité thématique.

- *The sinusoidal story* : structure en triptyque ; le premier et le troisième élément ont les mêmes qualités que dans la structure à contraste, mais l'introduction d'un élément second sur le mode euphorique accentue la dysphorie finale (s'applique nécessairement à des textes assez longs).

On a vu les limites de ce genre de taxinomie dans le chapitre précédent. Tout d'abord, une nouvelle peut très bien présenter un ordre chronologique et un retournement de situation : le cas archi-connu de 'La Parure' en est un exemple frappant. Ensuite, l'emplacement du dénouement (cf. structures complexes) variant d'une nouvelle à l'autre, tenter de dégager un nombre limité de structures informationnelles nous semble quelque peu réducteur et les exemples choisis par Fusco pour illustrer sa classification sont parfois assez contestables : 'L'Inutile beauté' ne nous paraît pas plus entrer dans la dernière catégorie qu' 'Allouma' dans la cinquième. Lehman a quant à elle trouvé solution au problème en portant le nombre de catégories à vingt-quatre. On épargnera au lecteur le détail des multiples sections et sous-sections.

Bien que ces études dégagent de nombreux points fort intéressants sur la clôture façon Maupassant, on voit que l'appareil théorique sur lequel elles sont fondées est pour le moins encombrant. C'est que la théorie de l'information ne peut s'appliquer qu'à un corpus réduit, voire – comme le prouve l'excellent article de Dickson sur la clôture dans 'La Maison Tellier' – à une seule nouvelle. Pour parvenir à isoler un nombre restreint de procédés clausulaires chez Maupassant, il est nécessaire d'observer uniquement les clausules, quitte à passer sous silence le reste du texte. C'est cette voie qu'ont choisie Hamon et Larroux dans leurs divisions respectives des différents types de clausules. Hamon relève ainsi sept oppositions clausulaires qui, loin d'être mutuellement exclusives, peuvent coexister au sein de la même clôture ('Clausules', p. 509).

Clausule prévisible, annoncée	Clausule moins (pas) prévisible
Clausule accentuée	Clausule inaccentuée
Clausule stéréotypée (conforme à un modèle canonique quelconque identifiable)	Clausule renouvelée (non conforme au modèle canonique quelconque, qui reste cependant identifiable)
Clausule conforme (conforme à la clausule propre du genre du texte précédent)	Clausule impropre (empruntée à un autre genre que celui du texte précédent)
Clausule non déceptive (entièrement isotope et redondante par rapport au contexte phonétique / sémantique précédent)	Clausule déceptive (remet en cause l'ensemble du contexte précédent)
Clausule fermante (déclenchant une activité mémorielle de <i>rétroaction</i> chez le lecteur)	Clausule ouvrante (déclenchant une activité prospective d' <i>attente</i> chez le lecteur)
Clausule interne (fin de n'importe quelle séquence interne du texte)	Clausule externe (terminaison proprement dite du texte)

Outre qu'elle permet de ne pas limiter le sens du texte à une somme d'informations plus ou moins pertinentes annonçant la clôture du texte narratif, cette classification présente l'avantage de cumuler études structurelle et thématique de la fin. En effet, l'achèvement du récit selon le trinôme fin / finalité / finition signifie à la fois une structure spécifique et des thèmes particuliers (ou *allusions clausurales*).¹⁷ Comme l'ont démontré les classifications purement structurelles de Fusco et de Lehman, l'alliance de la structure et de la thématique, si elle semble évidente, ne l'est vraisemblablement pas pour de nombreux critiques.¹⁸ Heureusement, la division structure / thématique ne fait pas l'unanimité. En reprenant les travaux de Chklovski, Kristeva se préoccupe tout autant de la structure du texte narratif que de ce qu'elle nomme ses *dyades oppositionnelles* et qui correspond chez Chklovski à la 'boucle', ou encadrement du texte par une thématique antagoniste (vie / mort, départ / retour, etc.).¹⁹

Le seul reproche que l'on puisse faire à la classification d'Hamon est sans doute son manque de maniabilité dès lors qu'il s'agit de l'adapter à un ensemble de textes. Classer les nouvelles de Maupassant dans un tableau similaire (c'est-à-dire en

¹⁷ Herrnstein-Smith, pp. 172-84 ; Hamon, 'Clausules', pp. 516-17 ; Dickson, p. 45.

¹⁸ Herrnstein-Smith sépare quant elle les procédés structurels des procédés thématiques (chapitres 2 et 3, respectivement intitulés 'Formal structure and closure' et 'Thematic structure and closure').

¹⁹ Pour Grivel, les dyades oppositionnelles agissent comme des '*signes réalisateurs* du retour à la conformité', p. 203.

accordant la même importance à chacune des sept oppositions clausulaires) serait une tâche titanesque. Larroux l'a compris, qui a isolé une seule opposition clausulaire (à savoir, clause accentuée / clause inaccentuée), afin de démontrer que le roman réaliste est caractérisé par le deuxième de ces paramètres.²⁰ Quant à la fin accentuée, elle met en jeu trois éléments : le mot de la fin, la méditation finale et la mise en scène de l'énonciation. Si ce système s'attache à l'étude du roman (réaliste ou autre), nous allons voir dans ce chapitre qu'il s'applique aussi – quoique légèrement modifié – à celle de la nouvelle. C'est en tout cas la théorie de la clôture qui nous paraît la plus complète, dans la mesure où elle englobe la plupart des critiques précédentes : ainsi, chez Fusco, les fins de certaines nouvelles à 'structures simples' (*surprise-inversion* et *loop*) sont accentuées tout comme celles de certaines nouvelles à 'structures complexes' (*contrast* et *sinusoidal*) présentent un manque d'accentuation. De même, le classement des fins selon Kotin Mortimer se résout aisément à une simple équation des théories cumulées de Larroux (fin accentuée / fin non accentuée) et d'Hamon (clause fermante / clause ouvrante) :

- La 'fin-fin' renvoie chez Hamon à une clause fermante et chez Larroux à n'importe quelle fin non accentuée ;
- La 'fin-commencement', chez Hamon à une clause ouvrante et chez Larroux à n'importe quelle fin accentuée OU à une méditation finale ;
- La 'solution par l'art', à un type de méditation finale (fin accentuée) ;
- Le 'tag-line', ou 'clôture épigrammatique', au mot de la fin (fin accentuée) ;
- L'arrivée au présent n'est autre qu'une forme de mise en scène de l'énonciation (fin accentuée).²¹

Ce chapitre suivra très précisément le plan adopté par Larroux et sera axé sur l'accentuation ou la non-accentuation de la clause, ce qui – comme l'illustre la classification de Kotin Mortimer – ne signifiera pas qu'on passera sous silence les autres oppositions clausulaires d'Hamon ; elles viendront simplement compléter l'analyse. Nous conserverons la tripartition des clauses accentuées : mot de la fin, méditation finale, et mise en scène de l'énonciation. Nous passerons toutefois plus rapidement sur cette dernière technique dans la mesure où elle est surtout utilisée dans les procédés d'enchâssement (chapitre précédent) et avec ce que Culler appelle

²⁰ Aux termes d'Hamon, Larroux préfère toutefois ceux de 'fin marquée' / 'fin non marquée', p. 83.

²¹ Kotin Mortimer, pp. 19-33.

le *conventionnellement naturel* (chapitre 5). En revanche, nous diviserons les clauses non accentuées selon qu'elles renvoient au hors-texte (soit par fermeture 'dynamique', soit par 'boucle') ou qu'elles présentent une fin 'en mineure' (dédramatisation, retour au morne quotidien).²² Enfin, nous nous intéresserons à la résonance du texte sur le lecteur en considérant ses effets euphoriques ou dysphoriques et la frustration qu'il peut engendrer (attentes déçues, attentes frustrées et fins manquées). Le corpus sera majoritairement composé de nouvelles (une vingtaine, soit deux à trois exemples par catégorie), mais établira également une comparaison avec des textes plus longs (*Une vie* et *Bel-Ami*).

1. Fins accentuées

Tout comme certains éléments paratextuels – nous pensons notamment au titre – et textuels (dont l'enchâssement est une parfaite illustration), la fin de la nouvelle met en place certains 'procédés compensatoires' nécessaires à la compréhension du lecteur et relève à ce titre de l'appareil démarcatif du texte court. Cet appareil démarcatif (ou configuratif si l'on préfère) se caractérise par un ensemble de 'lieux stratégiques [...], moments de scansion repérables et accessibles à la compétence textuelle du lecteur' ('Clausules', p. 496). Mais de quel lecteur s'agit-il au juste ? Sur ce point, Hamon ne tranche pas lorsqu'il note qu'« à la différence du signe, à la différence du "texte infini" du linguiste ou de l'anthropologue, un texte [sous-entendu : littéraire] se présente à l'attention du lecteur moyen et à celle de l'analyste comme un espace sémiologique linéairement matérialisé » ('Clausules', p. 495). En admettant que tout un chacun possède un minimum de compétences littéraires le rendant capable de repérer les marques de la fin d'un récit, nous suivrons le même raisonnement, à savoir que les lectures clausulaires du lecteur moyen et du spécialiste diffèrent peu. Une autre question demeure cependant : si la clôture est repérable comme telle par la plupart des lecteurs, comment opère-t-elle ? Autrement dit, quels sont les 'signaux avertisseurs' qui matérialisent la fin ?

²² Ce dernier terme est emprunté à Hamon.

La clôture a souvent été comparée à la technique oratoire de la péroraison, qui permet de résumer les différents points du discours de l'orateur tout en soulignant le caractère émotionnel de son contenu. Alors que la péroraison relève de l'oralité, la clôture est en général associée à l'écriture. Cependant, les deux procédés présentent un certain nombre de caractéristiques communes. La clôture, tout comme la péroraison, en appelle à la fois à la fonction conative et à la fonction émotive, ou expressive (voir chapitre précédent) et se présente parfois comme un surcodage textuel : on se situe alors dans le cadre des fins accentuées, ou de ce que Grivel nomme solutions romanesques 'parlantes'.²³ Ainsi, la fin accentuée comprend 'tous les phénomènes d'emphase qui, d'une manière ou d'une autre, recommandent la fin du roman à l'attention du lecteur' (Larroux, pp. 83-84). Parce qu'elles surcodent le texte, les clausules de ces fins accentuées paraissent donc se ranger dans la catégorie des clausules fermantes. Encore faut-il nuancer le propos : si Eco fait remarquer qu'«il est évident qu'aucune fabula ne sera jamais totalement ouverte ni totalement fermée»,²⁴ Ricœur note quant à lui qu'«une œuvre peut être *close* quant à sa configuration et *ouverte* quant à la percée qu'elle est susceptible d'exercer dans le monde du lecteur».²⁵ Autrement dit, la structure de toute clausule n'entrave en rien les possibilités de résonance sur le lecteur. C'est là ce que nous allons voir en considérant les trois grands procédés utilisés par Maupassant pour signaler au lecteur la fin du texte.

Le mot de la fin

Cette première technique consiste à achever la narration sur un propos (du narrateur ou d'un des personnages) qui n'a qu'un rapport indirect avec le reste du récit. Dans la nouvelle éponyme, le père Mongilet est présenté dès les premières lignes comme un citadin hors pair : 'c'était un vieil employé bon enfant qui n'était sorti de Paris qu'une fois dans sa vie' (II, 467). Mais ce que l'on pourrait prendre au premier abord pour un manque de curiosité intellectuelle se révèle être plus loin un véritable *credo* faisant parfaitement écho à l'ouverture : «“j'y ai été, une fois, il y a vingt ans, et on

²³ Grivel, pp. 197-205.

²⁴ Eco, *Fabula*, p. 157.

²⁵ Ricœur, Paul. *Temps et récit*, vol. 1 (Paris : Seuil, 1984), p. 36.

ne m'y reprendra plus" (II, 468). S'ensuit le récit de la mésaventure en question : invité à la campagne par son collègue – du nom augural de Boivin –, Mongilet le ramène ivre mort à sa mégère de femme. Cette dernière s'apprête à lui passer un savon mémorable, mais n'en a pas l'occasion : terrorisé ("elle me fit une peur affreuse", II, 472), le père Mongilet prend ses jambes à son cou. L'histoire proprement dite est terminée ; reste à apporter la morale de l'histoire : "voilà pourquoi je ne me suis jamais marié, et pourquoi je ne sors plus jamais de Paris" (II, 472). Ce mot de la fin ne reflète que partiellement l'incipit : en effet, si la mésaventure explicite la proposition initiale selon laquelle le père Mongilet est un citadin convaincu, rien dans le texte ne laisse présager son célibat, célibat qui plus est intentionnel. On a affaire à une sorte de décalage entre le contenu de l'histoire proprement dite et celui de la clause, la proposition finale dénotant une certaine autonomie à l'égard du texte. Larroux, qui souligne cet écart diégétique, n'hésite d'ailleurs pas à comparer le mot de la fin à une maxime :

Le mot de la fin s'érige facilement en formule, en tour sentencieux (maxime, jugement, aphorisme) décalé par rapport à l'action. Ce décalage qui conditionne sa visibilité et sa réussite emphatique fait qu'il revendique le statut particulier de dernier mot du texte. (Larroux, p. 89)

Le caractère sentencieux du mot de la fin permet effectivement d'accentuer la clause, mais ce n'est pas là la seule marque de la fin du texte. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, la préposition 'voilà', en introduisant très nettement un discours conclusif, conditionne également la visibilité de la clause.

Cependant qu'il 'revendique le statut particulier de dernier mot du texte', le mot de la fin n'a pas besoin d'être *physiquement* le dernier mot du texte. Ainsi, 'Coco, coco, coco frais !' semble présenter deux clauses accentuées situées à l'intérieur du texte. La nouvelle raconte la vie d'un homme dont les événements cruciaux paraissent liés à l'apparition d'un marchand de coco. Débutant sur la mort de l'oncle du narrateur sur fond de cri du marchand de coco, la nouvelle a pour but de narrer les événements antérieurs au décès et opère ainsi un retour en arrière. D'une part, la scansion du titre signale sa fin imminente : le lecteur pressent que la narration meurt un peu plus à chaque fois qu'est reprise l'expression ternaire. Le texte est du reste truffé de jalons temporels ('le jour de ma naissance', 'à huit ans', 'à seize ans', 'à vingt-cinq ans', I, 71-72) illustrant par l'exemple la maxime énoncée par l'oncle du narrateur : 'je ne crois pas à l'influence occulte des choses ou des

êtres ; mais je crois au hasard bien ordonné' (I, 71). Sans grandement modifier la signification de la nouvelle, on pourrait très bien imaginer cette maxime à la fin du texte : dans ce cas précis, au lieu de conclure, la clausule annonce ; mais qu'elle soit conclusive ou introductive, sa fonction première est d'ordonner la lecture et / ou d'inviter à la rétrolecture. D'autre part, le mot de la fin ("grand merci, mon petit homme, cela vous portera bonheur", I, 73) a déjà été annoncé, en abyme, dans la lettre posthume de l'oncle du narrateur : "cela vous portera bonheur, mon cher monsieur" (I, 72). Le passage de l'aphorisme de l'oncle du narrateur au narrateur signale la pérennité de la fatalité dans une histoire susceptible de se reproduire de génération en génération. Le mot de la fin, situé à la fois au milieu et à la fin du texte, signale une clausule ouvrante : si la nouvelle est finie, l'histoire ne l'est sans doute pas. On voit avec l'exemple de 'Coco, coco, coco frais !' que la situation matérielle du mot de la fin importe peu dans la mesure où la clausule accentuée souligne l'écart diégétique (sous-entendu : l'aphorisme demeure valable quel que soit le contenu de l'histoire). Tout comme le titre rétroactif, le mot de la fin se caractérise donc par un certain degré d'autonomie.

Le texte met en relief sa clausule en la faisant assumer par un énoncé autonome et autosuffisant, souvent en position détachée, affirmation universelle ou maxime péremptoire qui fonctionne à la fois comme le résumé, la conclusion, la morale, et la "légende" de l'énoncé (au sens cartographique : la clé qui permet de lire ou relire l'ensemble). ('Clausules', pp. 519-20)

Dans 'La Folle', une femme rendue végétative par le malheur est victime d'une plaisanterie sadique des Prussiens : lorsque les sommations de l'officier restent sans réponse, ce dernier la fait transporter dans la forêt par ses hommes, qui l'abandonnent. La conclusion du narrateur (qui a retrouvé ce qu'il pense être un os de la pauvre femme) donne à l'événement anecdotique une portée symbolique en même temps qu'universelle : 'j'ai gardé ce triste ossement. Et je fais des vœux pour que nos fils ne voient plus jamais la guerre' (I, 672). Autonomie ne signifie donc pas détachement total (sinon, la clôture n'aurait aucun sens) : simplement, le mot de la fin ne participe du reste de l'histoire que de manière indirecte. La clausule accentuée de 'La Folle' renvoie en effet non pas à l'anecdote elle-même, mais à un au-delà de la narration, aussi bien temporel qu'idéologique.

De par sa nature (clausule accentuée, donc particulièrement visible), le mot de la fin va souvent de pair avec la réactivation du titre : 'Coco, coco, coco frais !' en est sans doute l'exemple le plus manifeste, mais la clausule de 'La Folle' invite tout

aussi bien le lecteur à relire le texte sous un jour nouveau. A l'issue du récit, le lecteur est convié à remettre en question le bien-fondé d'un titre dont la ponctuation (ou du moins, le manque de point d'interrogation) souligne l'arbitraire : qui est le plus fou de la femme, de l'officier prussien ou de ses soldats ?²⁶

Par les relations à longue portée qu'elle suscite, par la spatialité active qu'elle implique, ou par l'éventuelle rétrolecture à laquelle elle invite, l'articulation titre-fin participe à la cohérence du roman, à sa perception simultanée chez le lecteur et donc, à quelque degré, à sa clôture. (Larroux, p. 54)

Si la clôture ne peut en effet se comprendre sans référence au titre, il existe un cas de clausule particulièrement marquée, puisqu'elle reprend distinctement le titre de la nouvelle. Nous voulons bien sûr parler de ce que les rhétoriciens nomment l'*inclusion*, c'est-à-dire de la répétition exacte du titre dans les derniers mots du texte.²⁷ Citons pour l'exemple 'Un parricide' ('si nous étions jurés, que ferions-nous de ce parricide ?', I, 559), 'Ce cochon de Morin' ('il hésita, puis prononça plus bas, comme s'il eût articulé un mot grossier : "... Dans l'affaire de ce cochon de Morin"', I, 652), 'Châli' ('et je crois maintenant que je n'ai jamais aimé d'autre femme que Châli', II, 93) ou encore 'Ça ira' ('je saluai dignement ce fonctionnaire, et je sortis pour gagner l'hôtel, après avoir serré, avec gravité, la main tendue de *Ça ira*', II, 579). L'inclusion ne se range pas plus dans la catégorie du mot de la fin que de la méditation finale ou de la mise en scène de l'énonciation, attendu que selon son contenu, l'auteur choisira l'un ou l'autre de ces procédés. Nous faisons ici surtout référence à une *structure* particulière d'accentuation clausulaire, où la mise en relief de la clausule est telle que le lecteur ne peut la manquer. L'inclusion signifie en effet une clôture maximale, structurellement fermante, la nouvelle présentant alors une circularité exemplaire.

La méditation finale

Un deuxième procédé d'accentuation clausulaire concerne ce que Greimas appelle le 'récit conservateur' (voir chapitre précédent, Le 'Dire'). Lorsque la nouvelle maintient ses isotopies de départ, la clôture représente un nouvel équilibre qui se définit par un retour à la stabilité initiale ; elle apparaît alors comme 'the removal of

²⁶ A noter qu'il n'est pas rare, chez Maupassant, que la réactivation du titre se rattache au thème de la folie, comme en témoigne l'utilisation hésitante de la ponctuation dans 'Fou ?', 'Un fou', 'Un fou ?'.

²⁷ Hamon lui préfère les termes de 'cadrage' et 'd'encadrement' (traductions de *framing*), que nous trouvons trop proches d'enchâssement pour ne pas être ambigus. 'Clausules', p. 518.

the represented instability'.²⁸ 'L'écart creusé par le drame a lieu *afin* de mieux revenir à l'affirmation originelle, *afin* d'y reconduire plus inévitablement le lecteur.'²⁹ Reprenant le terme de 'fin parlante' évoqué par Grivel, Larroux note que la méditation finale permet de réaffirmer non seulement ce retour à l'ordre diégétique (on a feint pendant tout le récit de bousculer un équilibre que la clausule rétablira avec encore plus de puissance), mais également, à un niveau extratextuel, à l'ordre social.

Sont "parlantes" les fins qui, non contentes de signifier le retour à l'ordre, corroborent, par des signes redondants, le "sens archétypal" du roman. Ce que la méditation finale ou l'épilogue donnent à lire, au-delà de l'ordre et du calme retrouvés, c'est l'autorité reconquise de "l'archétype", lequel doit s'entendre principalement comme relation contraignante du texte romanesque à l'idéologie et au code. (Larroux, p. 96)

Ce qui est vrai du roman l'est par extension de la nouvelle : la méditation finale, si elle partage certaines caractéristiques du mot de la fin (notamment son autonomie, sa propension au message et l'universalité de son propos) se définit en particulier par la conformité (générique) et la non déceptivité (contextuelle) des clausules qui la signalent. La méditation finale se situe donc, selon le tableau d'Hamon, à l'intersection des trois catégories suivantes : clausule accentuée, conforme et non déceptive.

'Les Rois' relate un sordide souvenir de 1870 comme Maupassant en a du reste produit beaucoup. Toutefois, l'originalité de l'histoire réside dans l'absence de Prussiens et de chauvinisme condamnant. Produite sur le tard (23 janvier 1887), c'est-à-dire avec une distance temporelle propre à l'objectivité, la nouvelle reflète le désabusement d'un Maupassant ayant peu de foi en la nature humaine : au nom de l'esprit gaulois ("nous sommes français, nous aimons rire, nous savons rire partout. Nos pères riaient bien sur l'échafaud !", II, 887), un détachement français en poste dans un village commet des actes de vandalisme (II, 884) et lance une fête orgiaque (in)digne des Prussiens de 'Mademoiselle Fifi'. A la différence de ces derniers, qui ont su s'entourer de galantes, les soldats des 'Rois' se retrouvent – par plaisanterie du curé à qui l'on avait demandé d'amener 'des dames' – avec trois estropiées, véritablement données en pâture à la cruauté des militaires. Enfin, un quatrième

²⁸ Sacks, Sheldon. *Fiction and the Shape of Belief* (Berkeley : University of California Press, 1966), p. 26.

²⁹ Grivel, p. 200.

innocent fera les frais de la sauvagerie des hommes du comte de Garens : un vieillard sourd, 'qui refusait de répondre au : "Qui vive ?" et qui continuait d'avancer, malgré l'ordre de passage au large' (II, 892), se voit remercié d'une balle. Devant son cadavre, le curé s'exclame : "'ah ! quelle vilaine chose !'" (II, 894).

La clausule est d'autant plus accentuée qu'elle est précédée d'autres éléments clausulaires : utilisation d'un imparfait de continuité ('le curé regardait toujours le mort'), puis rupture soulignée par l'adverbe 'enfin' ('s'étant enfin retourné vers moi'), sans oublier la typographie (trois lignes séparées du reste du texte) qui annonce très nettement la fin de la nouvelle (II, 894). La clausule présente en outre une conformité générique (pour s'en convaincre, il suffit de transférer la méditation finale à d'autres genres : utilisée à la fin d'une plaidoirie ou d'un texte scientifique, la même clausule serait impropre) et une non déceptivité relative au contexte. La clausule est en effet redondante par rapport au reste de la nouvelle : le propos du curé, s'il est thématiquement universel et structurellement autonome, ne tranche pas complètement, de par son contenu (ses isotopies), avec le reste de la nouvelle, c'est-à-dire que le contexte laisse deviner au lecteur ce type de conclusion. Bien que la signification de la méditation finale soit équivoque (quelle vilaine chose... que la guerre ? ... que cette action ? ... que ce cadavre ensanglanté ?), elle ne remet pas en cause l'ensemble du contexte de la nouvelle. Libre à chaque lecteur de choisir telle ou telle signification à cette phrase finale ; toujours est-il que l'absurdité de la guerre n'est pas un thème nouveau, développé uniquement dans la clausule. Dans la mesure où l'absurde est palpable dans la nouvelle tout entière, la méditation finale est d'une grande banalité (ce qui n'est pas un jugement de valeur, mais simplement une constatation : la banalité présente l'avantage incontestable d'ouvrir la réflexion). 'Les Rois' fait état d'un bref désordre qui s'est annulé : une fois constatées les horreurs de la guerre, la nouvelle marque le retour à la case départ – une case départ où le narrateur n'a qu'une compréhension partielle des événements, semble n'avoir tiré aucune conclusion de son aventure : 'ah ! dit le capitaine comte de Garens, je crois bien que je me le rappelle, ce souper des Rois, pendant la guerre !' (II, 882). L'exaltation – indiquée par la ponctuation – stigmatise ce manque de jugement ; le lecteur, quant à lui, est appelé à faire le chemin inverse, qui consiste à réfléchir sur les conséquences de la guerre. A la limite, on pourrait aller jusqu'à dire que si le narrateur avait une once de discernement, il n'oserait relater une histoire aussi déshonorante ; la nouvelle n'aurait alors pas lieu d'être.

Si dans 'Les Rois' la méditation finale revient au curé, elle n'est pas toujours le fait d'un personnage. 'Suicides' met en scène un narrateur qui, ayant trouvé la lettre d'un suicidé, décide de la retranscrire à des fins pédagogiques : 'nous la croyons intéressante' (I, 175). La lettre se trouve ainsi encadrée par le discours du narrateur, qui l'introduit tout d'abord par une réflexion sur le suicide et qui conclut : 'et voilà comment se tuent beaucoup d'hommes dont on fouille en vain l'existence pour y découvrir de grands chagrins' (I, 180). Là encore, la méditation finale a pour objet l'universalisation du propos : ce que la lettre contenait d'anecdote est élargi à la masse par la clausule accentuée (la typographie et la préposition conclusive 'voilà' soulignent le retour au cadre et la fin imminente de la nouvelle). La valeur modale du verbe n'est pas celle du dynamisme, comme nous le verrons dans les fins non accentuées, mais constitue ici ce qu'on appelle, un peu simplement peut-être, un présent de vérité générale. Là encore, la clausule est non déceptive, puisque les isotopies de départ sont maintenues : la clausule reprend presque mot pour mot le discours initial sur le suicide (la lettre 'ne révèle aucune des grandes catastrophes qu'on cherche toujours derrière ces actes de désespoir', I, 175) – entre temps, un homme est mort. Retour à l'équilibre originel. 'Conclure, mettre un terme, est un fait d'autorité.'³⁰ En se réappropriant le discours, le narrateur signale son pouvoir narratif : c'est à lui qu'il appartient de conclure, de décider quand et comment achever le récit.

Mise en scène de l'énonciation

La structure de 'Suicides' pourrait tout aussi bien la faire entrer dans cette troisième catégorie, qui englobe à la fois les récits enchâssés et ceux qui relèvent du *conventionnellement naturel*. Puisque nous avons déjà analysé le phénomène de la clôture en ce qui concerne l'enchâssement, nous ne reviendrons pas sur les procédés de retour au cadre. Ajoutons simplement que le *dédoublement* de la clôture (ou *parenthésage*, selon Lehman), cas le plus typique de mise en scène de l'énonciation enchâssante (le lecteur a le sentiment que la nouvelle est achevée lorsque le récit enchâssé et le récit enchâssant sont tous deux clos) n'est pas une absolue nécessité, c'est-à-dire qu'à des fins de résonance, il arrive qu'un récit enchâssé se passe fort

³⁰ Montandon, p. 8.

bien de retour au cadre. Ainsi, 'Sur l'eau' ne présente qu'une clause – celle de l'histoire racontée, donc exprimée par le narrateur second : 'c'était le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou', I, 59 – qui coïncide avec la fin de la nouvelle sans que n'apparaisse de clause relative au récit enchâssant.

Le *conventionnellement naturel* renvoie quant à lui au métalangage. L'énonciation est bien, à proprement parler, mise en scène puisque le narrateur semble se confondre avec l'écrivain et que l'acte d'écriture est, dans une certaine mesure, déconstruit : les lettres trouvées par hasard (comme celle du suicidé de la nouvelle précédemment étudiée) ou envoyées par des lecteurs sont publiées telles quelles, sans que l'auteur semble n'avoir rien ajouté qu'une introduction et une conclusion. La fonction de ses écrits soi-disant réels est donc de camoufler le travail de l'écrivain en le faisant passer pour une simple retranscription. Selon Kristeva, la clôture de ce type de récits est la plus aboutie, la plus décidément fermante : 'le véritable coup d'arrêt est donné par l'arrivée, dans l'énoncé romanesque, du travail même qui le produit, maintenant, sur cette page.'³¹ La mise en scène de l'énonciation, tout comme les autres formes de clauses accentuées, relève de la convention littéraire ; ceci dit, le métalangage mis en jeu par les textes conventionnellement naturels ne saurait se limiter à leur clause (puisque l'incipit joue également un rôle conventionnel) et nécessite donc une étude plus large. Afin d'éviter une redite inutile, nous renvoyons le lecteur au cinquième chapitre.

2. Fins non accentuées

Pour être efficace (c'est-à-dire identifiable comme telle par le lecteur), la clause n'a pas forcément besoin d'être accentuée. C'est d'ailleurs le credo de l'écriture impersonnelle que de dissimuler au mieux l'appareil démarcatif (et donc les clauses) du récit – 'au mieux' s'entendant comme suffisamment déguisé pour n'être pas flagrant, mais aussi suffisamment manifeste pour que le déroulement de l'histoire soit compris du lecteur. Les fins non accentuées sont ainsi souvent associées aux écoles réaliste et naturaliste. D'une part, elles entretiennent avec

³¹ Kristeva, p. 138.

d'autres éléments de l'appareil démarcatif (notamment l'incipit) un rapport fondé sur cette non-révélation du hors-texte : l'histoire se veut un 'flash' – parmi tant d'autres – d'un ensemble fictionnel plus important, et dont le lecteur n'a pas connaissance. La clausule est alors ouvrante : la fin non accentuée permet de dynamiser le récit en ouvrant ses possibles narratifs (ce qui est clos par la clausule non accentuée, c'est *une* histoire dans une vie qui se prolonge au-delà du récit) et interprétatifs ('l'aventure se prolonge d'autant plus dans l'esprit du lecteur que n'en sont pas exposées toutes les composantes').³² Ce dynamisme du récit va se traduire au niveau de l'écriture par une 'arrivée au présent' (Kotin Mortimer) qui signale l'infinitude de la fiction. En revanche, lorsque la nouvelle met en jeu une 'dyade oppositionnelle', ou 'boucle' (Kristeva, Chlovski), c'est-à-dire fait se confronter deux thématiques antagonistes, la clausule peut tout aussi bien être ouvrante que fermante – tout dépend du thème initial choisi (départ, mort, naissance, etc.). D'autre part, la fin non accentuée caractérise la fin de nombreuses nouvelles de Maupassant dites 'en mineure' (Hamon) : il y a alors dédramatisation (comprise comme un effilochage du tissu narratif, par opposition à une rupture sèche) et déshierarchisation (changement de l'angle narratif par passage de la parole à un personnage jusqu'alors secondaire).

Texte et hors-texte

Les fins non accentuées, c'est-à-dire qui ne semblent *a priori* pas présenter de surcodage clausulaire, ont en commun avec le conventionnellement naturel cette tentative, du reste fort conventionnelle, de dissimuler et la fiction et ce même surcodage clausulaire. 'Le réalisme, aux fins de suggérer un en deçà du codage littéraire, en est réduit à surcoder son discours : là où il semble renoncer à un jeu de conventions, il ne fait que recouvrir celui-ci d'un autre.'³³ L'absence manifeste de surcodage ne signifie donc pas son absence réelle ; simplement, les clausules utilisées dans les fins non accentuées relèvent d'un autre type de convention : il s'agit d'un surcodage particulier, puisque son but avoué est de faire oublier sa présence. Pour ce faire, le texte va se présenter comme une tranche de vie (on saisira

³² Grojnowski, *Lire*, p. 154.

³³ Dubois, Jacques. 'Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste', *Poétique*, 16 (1973), 491-98 (p. 491).

aisément le lien qui unit ce type de clausule au roman naturaliste), suggérant ainsi qu'il existe un hors-texte, c'est-à-dire un 'avant' et un 'après' l'événement narré. La clausule non accentuée ne se conçoit donc que par sa relation à un incipit lui-même non accentué : 'the whole drama is ending and beginning at once, a beginning / ending which must always presuppose something outside of itself, something anterior or ulterior, in order either to begin or to end, in order to begin ending.'³⁴

C'est le cas par exemple de toutes ces nouvelles qui débute *in medias res*, de ces dialogues déjà engagés et dont le lecteur n'entendra que la fin, de ces personnages nommés ('en sortant du Café-Riche, Jean de Servigny dit à Léon Saval', 'Yvette', I, 234), flanqués d'un pronom personnel ('ils se promenaient, les deux amis', 'Un fils', I, 416) ou d'un article défini ('le major, commandant prussien', 'Mademoiselle Fifi', I, 385) sous-entendant que le lecteur devrait déjà les connaître.

Pour donner figure à la contiguïté qu'il prétend entretenir avec le réel, le récit réaliste s'évertue à se présenter comme une simple intervention dans le continu des "choses" et des "faits", intervention qui en prolonge le mouvement, sans en briser le cours. Son entrée en matière va donc tendre à se dénier en tant que commencement et vouloir s'instituer comme si l'action était déjà engagée.³⁵

Parallèlement à un incipit tronqué, la clausule non accentuée peut donner au lecteur l'impression qu'il n'y a pas de véritable fin, que le récit est 'complete yet unfinished'.³⁶ Victime d'une hallucination pour le moins réelle (un fantôme lui demande de la coiffer ; le lendemain, il découvre de longs cheveux de femme enroulés autour des boutons de sa veste), le narrateur d'«Apparition» termine son récit sur un constat d'impuissance : 'et, depuis cinquante-six ans, je n'ai rien appris. Je ne sais rien de plus' (I, 787). On pourrait alléguer que cette dernière phrase présente une clausule accentuée qui ferme totalement le récit. Et pourtant, 'no narrative can show either its beginning or its ending. It always begins and ends still *in medias res*, presupposing as a future anterior some part of itself outside itself.'³⁷ «Apparition» entre bien dans le cadre des nouvelles sans fin réelle : l'incapacité à élucider le mystère du passé a d'incontestables répercussions sur le présent. Le lecteur pressent que la quête du narrateur n'est pas terminée, qu'elle se poursuit, ici et maintenant.

³⁴ Hillis Miller, J. 'The Problematic of Ending in Narrative', *Nineteenth-Century Fiction*, 33 (1978), 3-7 (p. 4).

³⁵ Dubois, pp. 491-92.

³⁶ Shaw, p. 13.

³⁷ Hillis Miller, p. 4.

Si, comme le certifie T. S. Eliot avec son fameux 'in my beginning is my end', le début de toute fiction contient sa fin en germe, l'axiome s'avère particulièrement adéquat lorsqu'on l'applique à l'étude de textes à fin non accentuée. En effet, pour que la clausule non accentuée soit repérable et identifiable par le lecteur, l'auteur doit poster dès le début de la nouvelle des signaux qui annonceront sa fin. C'est ce qui fait dire à Kristeva que 'la programmation initiale du livre est déjà sa finition structurale'.³⁸ Les deux dernières phrases de 'Madame Hermet' seraient pour le moins cryptiques si l'incipit n'avait établi au préalable le sujet réel de la nouvelle, à savoir la folie. 'Les fous m'attirent' (II, 874) déclare le narrateur dès la première ligne. Alors qu'il visite un asile, un médecin lui présente une femme qui se croit défigurée par la petite vérole. Le deuxième récit enchâssé expose les causes de cette folie : lorsque son fils contracte la maladie, la belle et coquette Madame Hermet, craignant la contagion, refuse de le voir, malgré les supplications du mourant.

Quand le jour parut, il était mort.
Le lendemain, elle était folle. (II, 881)

Nul besoin de revenir au narrateur ou de s'étendre sur la vie de Madame Hermet depuis que la folie s'est déclarée : le récit est coupé net par ces deux phrases de même construction (proposition temporelle / sujet / copule / adjectif) en asyndète et en exergue, laissant au lecteur le soin de reconstruire l'histoire à l'envers. La clausule non accentuée génère une résonance optimale dans la mesure où elle accentue le côté 'tranche de vie' de la nouvelle ('Madame Hermet' raconte l'histoire d'une folle parmi les centaines qui peuplent les asiles) et que ce faisant, elle tronque le récit de toute une partie non essentielle que le lecteur devra se figurer, si besoin est en relisant cet incipit avec lequel elle entretient un lien herméneutique si solide.

Dans 'Hautot père et fils', la clausule dialoguée est décidément ouvrante : la conversation, qu'elle soit située au tout début du texte ou dans ses dernières lignes, signale l'incomplétude ou, pour reprendre les termes d'Hamon, il y a bien une fin et une finalité, mais la finition est incertaine. Hautot père mort, Hautot fils prendra la relève auprès de Mademoiselle Donet, la maîtresse du père ; la chose n'est pas dite aussi brusquement, mais le texte laisse entendre au lecteur qu'il y aura passation de pouvoirs. 'Some endings are more crucial than others. When they are less crucial we

³⁸ Kristeva, p. 138.

seek redundancies or metaphoric centers elsewhere.³⁹ La finalité de la nouvelle est en effet préservée par diverses allusions clausurales : la solitude intolérable d'Hautot fils après la mort de son père ('la semaine parut longue à César Hautot. Jamais il ne s'était trouvé seul et l'isolement lui semblait insupportable. [...] Maintenant César était seul', II, 1066) prépare discrètement le lecteur à n'entrevoir qu'une seule solution à son mal, tandis que sa lente et subtile assimilation à son père (l'utilisation répétée du pronom personnel 'ils' renforce la gémellité des deux hommes – et donc leur interchangeabilité : 'ils passaient les soirs à fumer leurs pipes en face l'un de l'autre', II, 1066) culmine en un remplacement sur mesure : 'il vit la table mise comme le jeudi précédent, avec cette seule différence que la croûte du pain n'était pas ôtée' (I, 1067). Enfin, la passation symbolique s'achève par l'acquisition par le fils de l'objet le plus personnel d'un fumeur :

"Vous fumez ?

– Oui... J'ai ma pipe."

Il tâta sa poche. Nom d'un nom, il l'avait oubliée ! Il allait se désoler quand elle lui offrit une pipe du père, enfermée dans une armoire. (II, 1067)

Le père ayant cassé sa pipe, il est dans l'ordre des choses que le fils le remplace en tout. Toutes ces marques clausulaires de l'assimilation du fils à son père préparent donc au dialogue final sans que plus d'explication ne soit nécessaire :

"Est-ce que nous ne nous reverrons plus ?" dit-elle.

Il répondit simplement :

"Mais oui, mam'zelle, si ça vous fait plaisir.

– Certainement, monsieur César. Alors, jeudi prochain, ça vous irait-il ? [...]

– Jeudi midi, mam'zelle Donet !" (II, 1068)

Réitérée en maints endroits du texte, la finalité d'«Hautot père et fils» (son message) ne fait aucun doute ; en revanche, la finition, c'est-à-dire la cohérence interne du récit, ce qui l'établit comme produit fini, peut sembler faire défaut. Tout comme les nouvelles qui débutent sur un dialogue dont le lecteur ne saisit que quelques bribes, celles qui se closent sur une conversation dont il doit imaginer la suite peuvent donner l'impression de n'être pas totalement achevées. Ce qu'«Hautot père et fils» laisse à lire, c'est un événement éclair dans une vie qui se poursuit bien au-delà de la nouvelle. Le texte littéraire ne dévoile que ce qu'il veut bien dévoiler, tentant ainsi de gommer son caractère fictionnel et de s'instituer comme réalité.

³⁹ Kermode, Frank. 'Sensing Endings', *Nineteenth-Century Fiction*, 33 (1978), 144-58 (p. 155). Le terme 'crucial' employé ici ne signifie rien d'autre que la clause accentuée.

L'arrivée au présent

Ce grimage de la fiction en réel n'est en fin de compte rien d'autre que le 'raccrochage' du texte au hors-texte (Larroux, p. 113). Son outil privilégié est le temps du présent qui, en résorbant l'écart entre discours et récit, permet également de 'négocie[r] l'articulation de la fiction et du réel' (Larroux, p. 145). Autrement dit, le présent remet en question le caractère fictionnel du texte en brouillant à la fois les voix (qui parle ?) et les frontières temporelles (impression que l'action fixée sur la page se poursuit pour l'éternité, c'est-à-dire après que le lecteur a terminé sa lecture). 'Le présent [...] indique une contemporanéité entre la chose énoncée et l'instance d'énonciation' (Larroux, p. 143).

On pense à 'L'Ami Joseph', qui rapporte les tribulations d'un sans-gêne installé à vie, semble-t-il, chez son ami d'enfance ("tu es chez toi, maintenant." [...]) "Merci, mon cher, j'y comptais. Moi d'ailleurs, je ne me gêne pas avec mes amis. Je ne comprends l'hospitalité que comme ça", I, 838). Ne le supportant plus, ce dernier finit par s'enfuir avec sa femme ('M. et Mme de Mérout partirent le lendemain', I, 841) et à l'abandonner sur place. Le récit, entièrement au passé, se conclut sur une phrase au présent ('il les attend', I, 841) qui fige le personnage principal dans un univers où le temps n'a plus d'importance. Les mots de Peter Whyte sur la dernière phrase de *Salammbô* conviennent tout à fait à celle de 'L'Ami Joseph' : elle 'renvoie, paradoxalement, au passé et à l'avenir, de sorte que nous finissons par percevoir le roman à la fois comme aboutissement et comme ouverture'.⁴⁰ Le dynamisme de l'arrivée au présent résulte de ce que ce procédé réduit l'écart qui sépare le discours du récit, la fiction du réel, le passé du présent, l'ailleurs de l'ici, remplissant ainsi 'la double fonction d'une fin de roman [de nouvelle] : fermer la diégèse, ouvrir la réflexion'.⁴¹

Attardons-nous un moment sur un exemple de déformation temporelle plus complexe. Tous les critiques s'accordent sur ce point que la fin de *Bel-Ami* possède une valeur distinctement dynamique (mouvement et amplitude en sont les thèmes

⁴⁰ Whyte, Peter. 'Téléologie et ironie : Techniques de la clôture chez Flaubert', in *Le Point Final*, pp. 87-99 (p. 92).

⁴¹ Debray Genette, p. 112.

fondateurs). Et pourtant, la clausule est non seulement accentuée (il s'agit d'une méditation finale), mais en outre au passé.

Il descendit avec lenteur les marches du haut perron entre deux haies de spectateurs. Mais il ne les voyait point : sa pensée maintenant revenait en arrière, et devant ses yeux éblouis par l'éclatant soleil flottait l'image de Mme de Marelle rajustant en face de la glace les petits cheveux frisés de ses tempes, toujours défaits au sortir du lit. (R, 480)

Le lecteur qui se remémore les dernières pages de *Bel-Ami* peut, par erreur, les imaginer au présent. Ce qui est mis en jeu par les clausules du roman est en fait la valeur modale du présent plutôt que le temps lui-même. Cette modalité opère à deux niveaux. D'une part, la surdétermination de la clausule passe par une déformation temporelle qui, si elle ne se manifeste pas par un changement d'énonciation (comme avec l'exemple de 'L'Ami Joseph'), figure une anachronie (une infraction à l'ordre chronologique des événements) introduite par les mots 'sa pensée maintenant revenait en arrière'. La dernière phrase de *Bel-Ami* présente un caractère *a priori* rétrospectif : Duroy se remémore un détail de son passé alors qu'il se situe dans un temps 'modalement' présent (le passé, temps par excellence de la convention littéraire, marque néanmoins dans l'esprit du lecteur une forme de présent). Dans *Le Temps*, Harald Weinrich note qu'il n'y a aucune position dans le Temps qui soit hors de portée de l'Imparfait et du Passé simple', ce qu'il démontre en prenant l'exemple de romans d'anticipation qui, d'après leur logique interne, devraient être écrits au futur, mais ont en règle générale recours aux temps du passé.⁴² Une fois définie cette convention temporelle, Weinrich constate que 'l'Imparfait est dans le récit le *temps de l'arrière-plan*, le Passé simple le *temps du premier plan*' (p. 115). Ce qu'il appelle le 'relief narratif' naît de l'importante accordée à tel ou tel temps du passé. En appuyant sa thèse sur 'La Ficelle', il conclut que le temps choisi par l'auteur relève non pas, comme on pourrait le penser, de l'aspect (duratif, itératif, ponctuel, etc.), mais de cette volonté de mise en relief de tel ou tel événement (pp. 131-35).

Les clausules de *Bel-Ami* se caractérisent en fait par leur mixité : d'un côté, un passé simple qui, en soulignant un fait de premier plan, assume la valeur modale du présent ; de l'autre, une analepse à l'imparfait qui désigne en réalité un futur dans lequel la liaison de Duroy avec Madame de Marelle n'aura pas de fin... Bref, 'autant d'anachronies complexes, analepses proleptiques et prolepses analeptiques, qui

⁴² Weinrich, Harald. *Le Temps* (Paris : Seuil, "Poétique", 1973), pp. 45-46.

perturbent quelque peu les notions rassurantes de rétrospection et d'anticipation.⁴³ En outre, avec *Bel-Ami*, la valeur modale du présent sert à renforcer la dyade oppositionnelle : au passé définitivement révolu de l'ouverture (caractérisée par les thèmes de la misère et de la faim) s'oppose une clôture qui ouvre la vie de Duroy (ou les possibles narratifs : on pourrait imaginer une suite à *Bel-Ami*) sur un avenir infini.

La boucle

On retrouve cette même teneur oppositionnelle dans 'La Confession de Théodule Sabot'. Tandis que l'ouverture de la nouvelle met l'accent sur l'athéisme du menuisier, la fin 'opère un retour au présent à valeur contrastive'.⁴⁴ Au 'en voilà un qui n'aimait pas les curés, par exemple ! Ah ! mais non ! ah ! mais non ! Il en mangeait, le gaillard' (I, 1021) s'oppose une fin mise en exergue par la typographie et le soudain passage au présent : 'Théodule Sabot exécute les travaux du chœur et communie tous les mois' (I, 1029). Entre ces deux moments antagonistes, un événement transitionnel a permis la métamorphose des sentiments religieux du menuisier : l'église nécessite d'importants travaux de menuiserie et le curé n'accepte les services de Théodule Sabot qu'à condition que ce dernier se tourne vers le Seigneur ; les principes agnostiques de Théodule Sabot ne résistent pas, bien évidemment, à l'appât du gain. Dans ce cas-ci, le présent clausulaire permet non seulement d'amenuiser l'écart qui sépare la fiction du réel en faisant imaginer au lecteur un hors-texte dans lequel Théodule Sabot communie toujours, à l'heure qu'il est, mais également d'accentuer la nature contrastive du texte (un élément de l'incipit est renversé dans la clôture). 'La construction en paliers se double d'une construction circulaire, ou, mieux, en boucle.'⁴⁵ Ceci dit, le présent n'est pas nécessaire à la boucle ; tout au plus permet-il de la renforcer, c'est-à-dire de la rendre plus manifeste aux yeux du lecteur.

En effet, la présence de deux thématiques inverses suffit généralement à repérer la clausule, dans la mesure où le genre même de la nouvelle dicte ce type de structure antithétique. Le chapitre précédent a établi que l'antithèse est un principe

⁴³ Genette, *Figures III*, p. 119.

⁴⁴ Dickson, p. 49.

⁴⁵ Chklovski, p. 171.

structurant de la nouvelle. Elle se présente en outre comme l'outil privilégié du principe de concision propre à la nouvelle : 'l'antithèse dispense [...] de toute justification. La juxtaposition de deux paroxysmes contradictoires, de deux sommets antithétiques, évite le recours à une justification psychologique.'⁴⁶ Au lieu de s'étendre sur l'inessentiel, la nouvelle va mettre en place un système binaire dans lequel s'affrontent deux paroxysmes ; là encore, on voit que la clôture ne se comprend que par sa relation avec l'incipit. Pour l'amateur de nouvelles, il suffit donc que soient inversées les propositions de départ pour que soit repérable la clause du texte.

Le texte littéraire va de surcroît favoriser certains thèmes. Dubois identifie deux situations-types des incipit zoliens : la marche et l'attente (respectivement qualifiées de situations active et passive et associées à la masculinité et à la féminité) et conclut que ces deux contraires sont au bout du compte réductibles à la même équation, celle de l'individu 'au bord de l'action'. 'Or, cette attente-découverte est la situation où se trouve le lecteur en début de roman et, pour lui, le personnage simule par un "geste", soit actif soit passif, la démarche ou le programme de sa lecture.'⁴⁷ En parallèle, les allusions clausurales signalent la fin de la narration en même temps qu'elles reflètent celle de la lecture. 'On a là affaire à une sorte de mimétisme textuel, de commentaire métalinguistique implicite du texte sur lui-même, l'énoncé soulignant sa frontière ultime par des métaphores qui renvoient indirectement à sa cessation même' ('Clausules', p. 516). Maupassant ne faillit pas à la norme qui veut que pour chaque situation initiale signifiant thématiquement l'ouverture, le récit présente un pendant clausulaire nettement identifiable. Par nettement identifiable, nous entendons tous les thèmes distinctement opposés à ceux de l'incipit (pour préciser la thèse de Dubois, disons que le 'départ de', topos récurrent de nombreux textes littéraires, fait écho à la 'marche vers') et qui signifient l'aboutissement, au sein de la variante générique qu'est la nouvelle (la mort en est l'exemple-type : alors qu'elle signifie le parachèvement dans la plupart des genres littéraires, elle annonce en général le commencement du récit policier).

⁴⁶ Goyet, *Nouvelle*, p. 31.

⁴⁷ Dubois, p. 495.

Tout comme de nombreux débuts de nouvelles, l'incipit de 'Julie Romain' est axé sur le thème de la marche ; mais il accorde en outre une place considérable à la rêverie.⁴⁸

Je suivais à pied, voici deux ans au printemps, le rivage de la Méditerranée. Quoi de plus doux que de songer, en allant à grands pas sur une route ? On marche dans la lumière, dans le vent qui caresse, au flanc des montagnes, au bord de la mer ! Et on rêve ! (II, 711)

En un parallèle exemplaire, la clôture inverse les thèmes utilisés dans l'ouverture, et associe le départ au réveil :

Mais les enfants s'en retournèrent vers le fond de l'allée [...]. Ils s'éloignaient, s'en allaient, disparaissaient, comme disparaît un rêve. [...] Moi aussi, je partis, je partis pour ne pas les revoir. (II, 718)

Entre temps, un subtil changement lexical a eu lieu : les verbes 'suivre' et 'marcher' annonçant la 'marche vers' sont remplacés par 's'éloigner', 'disparaître', 'partir' qui désignent le 'départ de'. Le rêve, tour à tour identifié par sa naissance et par sa mort, revêt quant à lui l'aspect d'un commentaire métalinguistique sur l'acte de lecture : le songe que constitue la lecture est presque terminé ; la double thématique antithétique ('marche vers' / 'départ de' ; rêve / éveil) vient signaler au lecteur que le récit touche à sa fin. De même, 'Le Père Milon', avec son incipit centré sur le thème de la vie et sa fin qui voit l'exécution du protagoniste, présente une boucle parfaite indiquant la fin de la lecture et la mort de la fiction. Le premier paragraphe évoque la constante auto-régénération d'une nature cycliquement parturiente :

Depuis un mois, le large soleil jette aux champs sa flamme cuisante. La vie radieuse éclôt sous cette averse de feu ; la terre est verte à perte de vue. [...] tous les antiques pommiers, osseux comme les paysans, sont en fleurs. [...] Le doux parfum de leur épanouissement se mêle aux grasses senteurs des étables ouvertes et aux vapeurs du fumier qui fermente, couvert de poules. (I, 823)

La description dynamique de la nature est un phénomène récurrent des incipit maupassantiens : qu'il s'agisse du printemps de la renaissance ('Histoire d'une fille de ferme') ou de l'automne synonyme d'un ultime regain d'énergie – particulièrement dans les récits normands, pommes obligent ('Le Vieux') –, le renouveau ne saurait signifier l'aboutissement. Pourtant, le premier paragraphe du 'Père Milon' contient déjà un embryon de fin : la comparaison des vieux pommiers avec les paysans, en symbolisant la réincarnation de toute chose, annonce

⁴⁸ Le thème du rêve est intrinsèquement lié à celui du souvenir, dont la récurrence au sein de l'incipit maupassantien a été perçue par Bernard Joly : 'nous pouvons donc voir, par cette insistance même à privilégier [...] la notion de "souvenir", l'importance que Maupassant attache aux phénomènes de résurgence de la mémoire', 'La Première phrase dans les *Contes et Nouvelles* de Maupassant', *Les Cahiers Naturalistes*, 57 (1983), 132-44 (p. 136).

subtilement la mort de l'un d'entre eux (de préférence celui dont le titre porte le nom) et signale ainsi la dyade oppositionnelle. Hypothèse qui se trouve vérifiée presque immédiatement par une phrase qui conclut ce qui est en réalité un cadre au présent : 'cette vigne est plantée juste à la place où le père a été fusillé' (I, 823). Le lecteur comprend rapidement que le reste de la nouvelle sera une longue analepse visant à expliquer les faits qui ont conduit à cette exécution. Plus le récit progresse, plus le lecteur attend la mort du protagoniste : la fin n'est pas révélation, mais confirmation. Autrement dit, avec la boucle, l'important n'est pas ce qui arrive, mais à quel moment cela arrive. Pendant la guerre franco-prussienne, le père Milon égorge plusieurs ennemis, avoue son crime, refuse la magnanimité du colonel prussien et, logiquement, 'en moins d'une minute, le bonhomme, toujours impassible, fut collé contre le mur et fusillé, alors qu'il envoyait des sourires à Jean, son fils aîné ; à sa bru et aux deux petits, qui regardaient, éperdus' (I, 829). La boucle est bouclée, retour à la case départ, à la logique interne du récit ; la vie engendre la mort qui engendre la vie : 'la vigne au père' de l'incipit (I, 823) bourgeoise parce qu'elle s'est nourrie du sang du fusillé. Ultime parachèvement du récit, l'incipit met en scène les mêmes personnages que la clôture : le père – présent *in absentia* – son fils, sa bru, les 'deux petits' et deux de plus pour signaler le passage du temps.

Fins en mineure

Enfin, la clause la moins accentuée et la plus symptomatique de l'écriture impersonnelle est sans doute celle qu'on retrouve dans les fins en mineure, ces 'fins qui se présentent comme un simple "arrêt" dans un continuum amorphe et incohérent' ('Clausules', p. 517). Le texte peut alors donner au lecteur l'impression d'être inachevé, présentant ce qui a été appelé *forme négative* (Fortunatov) ou *désinence zéro* (Baudoin de Courtenay).⁴⁹ On pense immédiatement aux textes qui se soldent par une description de la nature, mais ce ne sont pas là les seuls exemples de fins en mineure. Dans une optique de synthèse et de clarté terminologique, disons simplement que ces fins en mineure se caractérisent par un certain *nivellement* : nivellement de la diégèse (dédramatisation) et / ou nivellement des personnages (deshiérarchisation). Nous avons évoqué plus haut la volonté de l'école naturaliste de

⁴⁹ Chklovski, p. 177.

ne pas accentuer ses clausules. Or, ce que la fin en mineure révèle, c'est qu'à la limite, le précepte de la 'tranche de vie' proféré par cette même école s'accommode mal de la fin, quelle qu'elle soit. Puisqu'il s'agit d'inviter le lecteur à considérer l'*après* du récit, ce dernier ne peut et ne doit pas être clos ; la fin ne peut se signifier comme telle, mais doit au contraire présenter l'inéluctable retour au quotidien dans toute sa monotonie. La fin en mineure apparaît alors comme la plus aboutie des fins naturalistes.

On note du reste un certain parallélisme entre Flaubert et son disciple. Au "c'est là ce que nous avons eu de meilleur !" de Deslauriers⁵⁰ fait écho le "la vie, voyez-vous, ça n'est jamais ni si bon ni si mauvais qu'on croit" de Rosalie (*R*, 194). Tout comme la vie se réduit au bout du compte à un éternel recommencement, il suffit d'une phrase disloquée, c'est-à-dire renvoyant à un événement mineur et ironique de l'histoire (*L'Education sentimentale*) ou mieux, au rien (*Une vie*), pour résumer la totalité du roman. La clausule agit alors comme une véritable parodie du titre : de leur éducation sentimentale, Moreau et Deslauriers ne retiennent qu'un bref non-événement (ils n'osent franchir le seuil de la maison de passe de la Turquie) et la vie de Jeanne se solde par l'échec même de la vie. En outre, pour que la clôture maintienne sa non-accentuation, il semble indispensable que la dernière phrase revienne à un personnage secondaire ou plutôt, qu'elle revienne à tout le monde sauf au protagoniste. La fin en mineure rejoint donc parfois le mot de la fin, mais un mot de la fin singulier en cela qu'il demeure non accentué : au lieu de présenter un lien indirect avec le reste du texte, la fin en mineure en reprend un élément négligeable ou dérisoire ; au lieu de s'ériger en maxime facilement repérable car mise en exergue, elle ne se distingue ni par son contenu ni par sa structure. Le fait que la structure de la clausule ne soit pas mise en valeur ne signifie pas pour autant l'inachèvement du texte ; simplement, ce dernier ne présente pas de structure *manifestement* achevée ou, comme le constate Kristeva, 'l'achèvement explicite peut souvent manquer au texte romanesque, ou être ambigu, ou sous-entendu. Cet inachèvement ne souligne pas moins la fin structurale du texte.'⁵¹

Par exemple, la phrase finale de 'La Reine Hortense', si elle est proférée par un personnage secondaire (son beau-frère, Cimme) dont la réflexion sur la mort

⁵⁰ Flaubert, Gustave. *Œuvres*, vol. 2 (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952), p. 457.

⁵¹ Kristeva, p. 138.

dénote une insondable platitude (“‘ç’a été moins long que je n’aurais cru”’, I, 809) ne signe pas moins la finition (l’achèvement structural) de la nouvelle. En effet, dès la deuxième page, le lecteur pressent la mort de la protagoniste : sa morne vie (décrite à l’imparfait, temps de l’arrière-plan) se trouvant brusquement interrompue par la maladie (‘au printemps de l’année 1882, la reine Hortense tomba malade tout à coup’, I, 803), le lecteur s’attend au pire. Qui plus est, la reine Hortense est dès l’ouverture associée à ‘un peuple de bêtes domestiques’ (I, 802) dont elle prend soin et qui reflètent symboliquement sa personnalité et sa vie : la ‘grosse poule gloussante [qui] prom[ène] un bataillon de poussins’ (I, 803) renvoie plus loin au regret de la vieille fille de ne pas être mère. De même les ‘deux chats, qu’on eût crus morts’ (I, 803) impliquent la mort de la reine Hortense elle-même et le fait que la famille soit appelée à son chevet ne laisse rien présager de bon. La mort survient vers la fin (‘elle se renversa sur le dos. C’était fini’, I, 809) sans toutefois constituer la phrase finale. Le récit aurait pu s’arrêter là, mais la clausule aurait alors été accentuée : le lecteur connaissant l’issue du récit quasiment dès le début, ce qui importe n’est pas la révélation, mais la façon dont sera clos le récit. Autrement dit, que l’auteur choisisse de terminer la nouvelle sur la mort de la protagoniste ou sur le commentaire distancé de son beau-frère, l’achèvement structural de ‘La Reine Hortense’ n’est pas remis en jeu : annoncée dès le départ, la mort survient, consommant par-là même l’enjeu de la narration. ‘La Reine Hortense’ met donc bien en jeu une clausule non accentuée sans que soit compromis l’achèvement structural de la nouvelle. Ce qui importe, toutefois, c’est que l’auteur ait choisi de ne pas accentuer la clausule du récit en lui en adjoignant une autre : la fin en mineure intensifie ainsi la résonance du texte sur le lecteur en appuyant sur le fait que la vie continue, avec ou sans la reine Hortense.

On l’a vu avec *L’Education sentimentale* et avec *Une vie*, le procédé est particulièrement efficace lorsqu’il s’agit de raconter la vie gâchée. Sans rien changer à la situation des protagonistes, sans rien apporter de nouveau par rapport au reste de la nouvelle (clausule non déceptive), un commentaire impropre ou inopportun vient résumer les dernières années d’une vie qui, sans être nécessairement malheureuse, n’a été qu’à moitié vécue. Rideau. Dans ‘Une partie de campagne’, tous les signes sont présents qui inscrivent Henriette dans la catégorie des femmes mal fiancées : ‘c’était une belle fille de dix-huit à vingt ans ; une de ces femmes dont la rencontre dans la rue vous fouette d’un désir subit’ (I, 246) ; et pourtant, au lieu d’épouser son *alter ego*, à la fois onomastique (Henri / Henriette) et physique (I, 248), elle se

rabattrait sur l'avorton 'aux cheveux jaunes' – affublé du nom de Cyprien – parce que 'c'est lui qui prend la suite' du magasin (I, 254). La pression sociale ne supprimant cependant pas le désir sexuel, Henriette et Henri batifolent dans les bois. Or, cette aventure est bien plus qu'un simple coït : la jouissance se traduit par 'un gémissement tellement profond qu'on l'eût pris pour l'adieu d'une âme' (I, 253). Et avec ce cri, c'est effectivement toute la joie future d'Henriette qui s'en va. Le bonheur, qui ne peut être que passager, ne fait que mettre en relief, par effet de contraste, la platitude du reste de la vie. Un an plus tard, Henriette revient sur les lieux de la passion avec Cyprien : tandis qu'elle arbore un 'air triste', il s'est endormi 'comme une brute' (I, 255). Henri, hanté par le souvenir de sa rencontre avec Henriette, retourne fréquemment au même endroit. Leur discussion se solde par une constatation lourde de possibles non partagés ; enfin, le flot des regrets passés est interrompu par un brusque retour au quotidien : Cyprien, qui vient de se réveiller, en bon mari jobard, décide de rentrer. 'Cette tendance du texte à désamorcer la méditation [...] équivaut encore à un déni de la fin' (Larroux, p. 118).

Mais comme il lui racontait qu'il aimait beaucoup cet endroit et qu'il y venait souvent se reposer, le dimanche, en songeant à bien des souvenirs, elle le regarda longuement dans les yeux.

"Moi, j'y pense tous les soirs, dit-elle.

– Allons, ma bonne, reprit en bâillant son mari, je crois qu'il est temps de nous en aller."
(I, 255)

Avec 'Une partie de campagne', ce n'est pas le passé, mais l'avenir qui est gâché par avance : 's'il est clair que la clôture terminale a une portée récapitulative plus étendue que les clôtures internes, il ne s'ensuit pas que sa fonction *prospective* soit moindre.'⁵² Une fois connus les plaisirs de la chair et de l'union inconditionnelle, la vie d'Henriette avec Cyprien s'annonce sous les plus mornes auspices.

Pour marquer la fin en mineure, le commentaire d'un personnage n'est cependant pas essentiel. Il arrive bien souvent qu'un simple 'geste' (physique ou mental : le geste de la pensée lorsque le récit se clôt sur un personnage songeur) suffise à dévoiler l'échec. Au service des Maramballe depuis trente-cinq ans, Alexandre (dans la nouvelle éponyme) avoue les raisons de sa loyauté au couple à Madame Maramballe : "'j'ai eu un sentiment pour madame. Voilà !'" (I, 1157). L'histoire ne serait que partiellement tragique si Madame Maramballe n'avait de surcroît épousé un rustre :

⁵² Dickson, p. 50.

Oh ! depuis des années et des années, elle songeait ainsi chaque jour aux brutalités de son mari qu'elle avait épousé autre fois, voilà bien longtemps, parce qu'il était bel officier. décoré tout jeune, et plein d'avenir, disait-on. Comme on se trompe dans la vie !' (I, 1155)

Dans un passage qui rappelle à la fois la clause généralisante d'*Une vie* sur la vie ratée et celle d'*'Une partie de campagne'*, plus propre à un personnage en particulier, sur la succession, jour après jour des mêmes regrets ("j'y pense tous les soirs"), Madame Maramballe conçoit l'étendue de son 'non-bonheur', de cette vie qui se définit par la négative. La clause n'a dès lors plus lieu de revenir sur ce point qui a déjà été énoncé plus haut. Devant sa brute de mari qui pique une énième colère, un regard échangé avec Alexandre suffit à résumer trente-cinq ans de vie gâchée : 'Mme Maramballe, brusquement, tourna la tête presque tout à fait pour apercevoir le vieux domestique. Leurs yeux alors se rencontrèrent et ils se dirent, dans ce seul regard : "Merci" l'un à l'autre' (II, 1158).

La dédramatisation, le retour au quotidien, peuvent également être signifiés par ces personnages que le récit laisse songeurs. Ce type de fin non accentuée est fort conventionnel : sa simplicité structurelle et sa puissance de résonance ont séduit plus d'un écrivain (on pense notamment à Balzac ou à Barbey d'Aurevilly). A propos de la marquise 'pensive' de *Sarrasine*, Barthes note que la fin en mineure de type méditatif permet surtout à un auteur craignant de ne pas avoir dit tout ce qu'il y a avait à dire, de donner l'illusion que l'histoire se poursuit au-delà du discours.

Si le texte classique n'a rien de plus à dire que ce qu'il dit, du moins tient-il à "laisser entendre" qu'il ne dit pas tout ; cette *allusion* est codée par la pensivité, qui n'est signe que d'elle-même : comme si, ayant rempli le texte mais craignant par obsession qu'il ne soit pas *incontestablement* rempli, le discours tenait à le supplémenter d'un *et cætera* de la plénitude.⁵³

Le titre même d'*'Après'* laisse entendre que la nouvelle ne saurait se terminer avec un point final. Elle expose les faits qui ont conduit l'abbé Mauduit (au reste quasiment 'maudit') à choisir le célibat sacerdotal malgré l'amour infini qu'il porte aux enfants. Excessivement émotif dans son jeune âge, Mauduit exprime une peine disproportionnée à la mort de sa chienne. Depuis obsédé par les mots de son père ("qu'est-ce que ce sera donc quand tu auras de vrais chagrins, si tu perds ta femme, tes enfants", II, 1250), il choisit de vivre une non-vie dans l'objectif de ne jamais souffrir de la perte de ceux qu'il aurait pu aimer. Il saisit sa méprise à l'issue de sa confession à son amie la comtesse de Saville (qui, elle, possède trois petits-enfants)

⁵³ Barthes, *S/Z*, p. 222. La même idée est évoquée par Grojnowski : 'de telles formules manifestent le désir de l'auteur d'outrepasser les limites de l'événement raconté', *Lire*, p. 149.

dont le commentaire abrupt souligne l'incommensurable erreur de Mauduit : “moi, si je n'avais pas mes petits-enfants, je crois que je n'aurais plus le courage de vivre” (I, 1251). Une fois le curé parti, ‘elle revint s’asseoir devant son feu et elle songea à bien des choses auxquelles on ne pense point quand on est jeune’ (II, 1251). En opérant ainsi un retour sur la vie de la comtesse en même temps que sur celle du curé, mais sans dévoiler le contenu exact de ces pensées, ‘le texte laisse entendre au-delà de ce qui est dit’ et invite le lecteur à s’interroger sur le sens de la vie.⁵⁴ Le personnage à qui revient la pensée finale reflète donc intratextuellement ce qui est souhaité et attendu de la part du lecteur.

3. Clôture et résonance

Que la clausule soit accentuée ou non, la fonction première de la clôture est d’‘amener la possibilité de son propre dépassement’.⁵⁵ Dans la mesure où la fin du texte littéraire n’en est jamais une, ce dernier engage toujours le lecteur à imaginer le hors-texte – convention d’autant plus chère aux auteurs naturalistes. Ainsi, selon Lecercle, la fin *in medias res* serait un non-dit sublimé : ‘l’irruption d’un silence définitif est comme l’aboutissement et la radicalisation de cette pratique du non-dit.’⁵⁶ Pourtant, bien qu’elle génère chez le lecteur une sorte d’attente vis-à-vis du hors-texte, la résonance – ou impact – diffère foncièrement des attentes formulées au cours de la lecture : ‘on doit distinguer les prévisions qu’un lecteur est amené à faire au cours de la lecture, jusqu’au dénouement, de l’attitude d’attente qu’entend susciter une clausule ouvrante, au-delà même du dénouement’ (Larroux, p. 128). Prenons l’exemple rebattu de ‘La Parure’. Dans ce type de récit à retournement, les attentes que le lecteur formule lors d’une première découverte du texte (comment Madame Loisel va-t-elle rembourser le bijou perdu ?) sont diamétralement opposées à celles que la clausule (“mais la mienne était fausse. Elle valait au plus cinq cents

⁵⁴ Dickson, p. 49.

⁵⁵ Whyte, p. 90.

⁵⁶ Lecercle, François. ‘Le Récit inachevé’, in *La Nouvelle : Stratégie de la fin*, éd. par Béatrice Didier et al (SEDES, “Cahiers de Littérature Générale et Comparée”, 1996), pp. 9-30 (p. 12).

francs !...”’, I, 1206) va soulever : qu’aurait pu faire Madame Loisel avec trente-six mille francs de plus ? que fera-t-elle si elle est remboursée ? C’est pourquoi il importe pour le lecteur naïf que la valeur du bijou ne soit révélée que dans la clause externe ; le plaisir du texte dépend de cette procrastination : ‘desire is the wish for the end, for fulfillment, but fulfillment must be delayed so that we can understand it in relation to origin and to desire itself.’⁵⁷ L’ironie dramatique, qui n’est saisie qu’à l’issue du récit, appelle à la relecture. Pour le relecteur, en revanche, la résonance et l’attente se confondent et le plaisir du texte, renforcé par la connaissance de la fin, devient – pour reprendre les termes de Barthes – jouissance du texte : ‘de toutes les lectures, c’est la lecture tragique qui est la plus perverse : je prends plaisir à m’entendre raconter une histoire *dont je connais la fin* [...]. Par rapport à l’histoire dramatique, qui est celle dont on ignore l’issue, il y a effacement du plaisir et progression de la jouissance.’⁵⁸ Résonance et attente sont bien deux concepts fort distincts lorsqu’il s’agit d’une première lecture, mais qui tendent à se rapprocher à la relecture. Ceci dit, la résonance implique de surcroît cette référence au hors-texte qui est absente de la notion d’attente.

Se pose alors la question du type de résonance que chaque texte va susciter chez le lecteur en fonction des attentes initiales de ce dernier. Dans *Du sens II*, Greimas distingue ainsi deux types de clôture : soit l’attente du lecteur est comblée (occurrence des éléments attendus : clause stéréotypée non déceptive, et / ou conforme) et la lecture clausulaire est alors euphorique ; soit elle est déçue (occurrence d’éléments non attendus ou non-occurrence d’éléments attendus : clauses renouvelée, déceptive et / ou impropre), auquel cas la lecture clausulaire est dysphorique. Or, l’école de pensée barthésienne a généré un mythe tenace : celui de la lecture euphorique (textes de plaisir / textes de jouissance). Si Montandon observe que les pratiques clausulaires varient d’un genre à un autre, il ne concède ainsi à la clôture, quelle qu’elle soit, qu’un type de résonance, qu’un type de réception : ‘du point de vue du récepteur, la stratégie de la fin peut être dessinée, dans une perspective économique, avec une plus grande cohérence, celle-ci s’inscrivant dans la perspective cathartique d’une décharge de plaisir liée à toutes sortes de

⁵⁷ Brooks, *Reading*, p. 111.

⁵⁸ Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte* (Paris : Seuil, “Tel Quel”, 1973), p. 77.

gratifications.⁵⁹ Ce constat est de toute évidence celui du lecteur averti, ou du relecteur, pour qui effectivement toute fin connue est ‘décharge de plaisir’. Mais par cette généralisation, Montandon omet toutes les fins qui laissent le lecteur sur sa faim : fins manquées, fins qui déçoivent ou frustrant les attentes du lecteur. Nous passerons sous silence les fins manquées, dans la mesure où ce qui les constitue échappe à tout système de définition : une fin ratée selon un lecteur peut très bien ne pas en être une pour un autre. En revanche, il nous semble plus intéressant d’étudier ce qui, dans les clauses des nouvelles de Maupassant, déroutent les attentes du lecteur, et surtout, par quels moyens : soit par la déception – prise dans son sens originel de ‘decipere’, c’est-à-dire surprendre, tromper (Hamon qualifie d’ailleurs ce procédé de ‘surprise’) –, soit par la frustration.⁶⁰

Attente déçue n’est donc pas synonyme de désappointement. Une étude qui tenterait de lister divers comportements de lecture en fonction de ce seul paramètre serait du reste totalement hasardeuse. C’est pourquoi notre étude de la réception de la clôture sera fondée sur un paramètre plus stable, à savoir la structure interne du récit (un élément inattendu survient dans la clause). Le caractère impromptu de la clause découle de ce qu’elle s’éloigne de la norme : l’effet de surprise résulte de la perturbation de la norme soit contextuelle (clause déceptive), soit générique (clause impropre). Afin de repérer l’écart, il suffit de procéder à une étude comparative entre une nouvelle qui maintient cette norme implicite et une autre qui la bouleverse.

Ecrite peu avant ‘Le Père Milon’ (22 mai 1883), ‘Saint-Antoine’ (3 avril 1883), nouvelle-type de la guerre de 1870, fait l’objet d’une histoire très similaire : ‘Saint-Antoine’ relate le meurtre d’un Prussien par un paysan et la subséquente enquête des officiers ennemis pour appréhender et exécuter le coupable. Toutefois, à la différence de Milon qui étrippe les Teutons par chauvinisme, Saint-Antoine a tué dans un accès de colère éthylique. Le lecteur pressent que, la peur au ventre, le lâche n’avouera pas son crime mais tentera au mieux de le dissimuler, par peur des représailles (‘qu’allait-il faire ? Il serait fusillé ! On brûlerait sa ferme, on ruinerait le pays ! Que faire ? que faire ?’, I, 777). Le cadavre enterré sous un tas de fumier,

⁵⁹ Montandon, p. 6.

⁶⁰ ‘Restera à interpréter cela en termes de “plaisir du texte” (euphorie / dysphorie), à interpréter la différence qu’il peut y avoir entre attente frustrée (pas d’occurrence d’un élément attendu) et surprise (occurrence de quelque chose d’inattendu)’. Hamon, ‘Clausules’, p. 508.

Saint-Antoine maquille le meurtre en alertant les autorités prussiennes : ‘au bout d’une heure il courait le pays en demandant partout des nouvelles de son soldat. Il alla trouver les officiers, pour savoir, disait-il, pourquoi on lui avait repris son homme’ (I, 779). Et effectivement, la fin de la nouvelle ne signifie pas l’exécution de Saint-Antoine, mais celle d’un pauvre diable accusé injustement : ‘un vieux gendarme en retraite, qui tenait une auberge dans le village voisin et qui avait une jolie fille, fut arrêté et fusillé’ (I, 779). L’arbitraire et l’immoral de ces dernières lignes ont sur le lecteur une résonance considérable. Certes, ce dernier ne s’attendait pas à une auto-dénonciation, mais l’efficacité des Prussiens à découvrir le coupable étant un thème récurrent des nouvelles maupassantiennes, il pouvait imaginer qu’au moins justice serait faite – d’autant plus que Saint-Antoine, tout comme Milon (I, 826), ne fait pas de secret de sa haine de l’ennemi : ‘lorsque arriva l’invasion prussienne, Saint-Antoine, au cabaret, promettait de manger une armée’ (I, 772). Par une certaine ironie du sort, c’est son engouement à engraisser son soldat par plaisanterie revancharde (‘c’était sa vengeance à lui, sa vengeance de gros malin’, I, 774) qui lui vaudra d’échapper aux soupçons : ‘comme on connaissait leur liaison, on ne le soupçonna pas’ (I, 779). Sans présenter un total retournement de situation, la clause de ‘Saint-Antoine’ expose un élément imprévu au regard de la norme contextuelle : la clause est déceptive dans la mesure où le lecteur attend des Prussiens qu’ils trouvent le coupable réel.

Les clauses impropres (c’est-à-dire relatives au genre) sont chez Maupassant essentiellement de l’ordre du métalangage conventionnellement naturel (voir plus haut ‘Mise en scène de l’énonciation’ et chapitre 5). Au lieu de se proposer dans son intégrité, ou bien en tant que nouvelle, ou bien en tant que chronique, le texte combine les conventions des deux variantes génériques : la majeure partie du texte est bien une nouvelle, et cependant la clause ressemble à s’y méprendre à la conclusion d’une chronique. Nous avons évoqué plus haut le caractère non déceptif de la clause de ‘Suicides’ (I, 180) ; nous pouvons en outre ajouter que cette clause est conforme aux lois du genre choisi par l’auteur. En effet, l’apparition du journaliste dans la clôture de ‘Suicides’ est annoncée par un incipit typique du reportage : ‘il ne se passe guère de jours sans qu’on lise dans quelque journal le fait divers suivant [...] une lettre trouvée sur la table d’un de ces “suicidés sans raison” [...] est tombée entre nos mains’ (I, 175). Le lecteur attend et sait qu’il va lire une

lettre retranscrite. En revanche, les deux lettres des 'Caresses' ne sont à aucun moment signalées comme simplement recopiées. La norme générique fait prévoir au lecteur une nouvelle épistolaire et ce n'est qu'à la clausule externe (du reste retardée au maximum) que le texte change soudain de cap et arbore un trait habituellement caractéristique de la chronique : 'ces deux lettres [...] ont été trouvées [...] par MAUFRIGNEUSE' (I, 956). Le procédé va plus loin encore avec 'La Moustache', nouvelle constituée d'une lettre et qui pourrait fort s'arrêter là si l'auteur n'avait eu soin d'ajouter : '*pour copie conforme* : Guy de Maupassant' (I, 922). L'insertion de ces derniers mots dans une nouvelle par ailleurs autosuffisante a de quoi laisser le lecteur perplexe. Bien que portant sur un objet différent de celui sur lequel porte la clausule déceptive, la clausule impropre va donc avoir un effet similaire sur le lecteur. La résonance de 'La Moustache' est garantie par la subite introduction d'un élément conventionnellement naturel qui, en venant briser la continuité normative de la nouvelle, laisse au lecteur le choix de conclure quant à la véracité des faits exposés.

Les clausules déceptives et impropres remettent respectivement en cause le contexte ou le genre précédent en ajoutant une nouvelle information jusque-là inattendue. Mais parfois, la clausule se double d'un manque informationnel. L'élément attendu ne survenant pas, l'attente est alors frustrée. A la manière de Kermode, pour qui les fins qui comblent les attentes du lecteur sont des fins *responsables* ('it implies a contract with the reader ; certain expectations, in part generic and in part specific, have been created in him, and ought to be satisfied')⁶¹, disons alors que celles qui frustrer les attentes du lecteur sont *irresponsables* – soit qu'elles présentent un non-dit tout à fait voulu, soit qu'elles dévoilent le souhait de l'auteur de se décharger de la responsabilité de conclure. Après avoir chassé sa femme qui lui jette au visage que le père de leur enfant est en réalité son amant, Monsieur Parent vit dans le doute pendant vingt-trois ans. Alors que la paternité de Monsieur Parent est l'enjeu direct de la narration, la conclusion non accentuée – simple retour au triste quotidien : 'pour la première fois de sa vie il se grisa tout à fait, ce soir-là, et on dut le rapporter chez lui', II, 617 – ne divulguera rien. Pas plus que Parent, le lecteur ne saura qui est le père de l'enfant et les mots du père blessé résonnent alors comme autant de conseils de lecture :

⁶¹ Kermode, p. 145.

“Elle ne sait pas... Je parie qu’elle ne sait pas... Non... elle ne sait pas... parbleu !... elle couchait avec tous les deux !... Ah ! ah ! ah !... personne ne sait... personne. Est-ce qu’on sait ces choses là ?... Tu ne le sauras pas non plus, mon garçon [...]. Moi non plus... lui non plus... toi non plus... personne ne sait... tu peux choisir...” (II, 616-17)

La frustration qu’occasionne ce modèle d’insolubilité clausulaire est néanmoins indispensable au regard de la simple vraisemblance : pour que l’histoire soit crédible, il faut que le mystère demeure. Maupassant signe une nouvelle dont la vraisemblance n’a d’égal que l’exemplarité structurelle. La fin irresponsable n’est donc en aucun cas une fin manquée : la nouvelle est bien esthétiquement et structurellement achevée – mais personne ne saura jamais.

Avec ‘Monsieur Parent’, l’auteur décide explicitement de ne pas conclure, au nom de la vraisemblance. Parfois, en revanche, cette volonté semble ne pas avoir de fonction autre que celle de couper court à tout discours ; la fin est alors d’autant plus frustrante que la nouvelle paraît inachevée et que le travail de l’auteur semble manquer de rigueur. Pourtant, le désamorçage de la narration remplit un rôle qui, s’il n’est pas manifestement visible au premier abord, existe bel et bien. Comme nous l’avons évoqué dans la sous-partie intitulée ‘Texte et hors-texte’, certaines nouvelles finissent comme elles ont commencé, à savoir *in medias res*. ‘Si l’entrée en matière vise à manifester le “toujours-déjà-là” de toute histoire, on peut légitimement supposer que la fin du récit va chercher, elle, à retrouver le “toujours-encore-là” du hors-texte’ (Larroux, p. 124).

Or, la fin ‘en queue de poisson’ ne dit rien d’autre que cette volonté de sectionner la queue d’un récit précédemment étêté. Emue par l’histoire de ‘l’amour muet de [...] deux êtres qui ne se connaissaient point’ (I, 814), une femme de l’auditoire d’‘En voyage’ tente une conclusion :

“Ces deux êtres-là ont été moins fous que vous ne croyez... Ils étaient... ils étaient...”
Mais elle ne pouvait plus parler, tant elle pleurait. Comme on changea de conversation pour la calmer, on ne sut pas ce qu’elle voulait dire. (I, 815)

Ce retour au cadre, qui semble ajouté dans le seul but de titiller l’intérêt du lecteur (la narrataire connaissait-elle les deux protagonistes ? a-t-elle vécu une histoire similaire ? n’a-t-elle qu’une conclusion inepte à ajouter ?), reflète en réalité une situation narrative à fonction tout aussi vraisemblabilisante que celle de ‘Monsieur Parent’. Comme si le lecteur, surprenant quelques mots d’une conversation ne lui étant pas destinée, ne pouvait en saisir la conclusion. Même s’il se sent frustré de ne pas savoir *exactement* ce qu’il s’est dit en son absence, son voyeurisme est récompensé par la résonance du texte, c’est-à-dire par l’activité imaginative qu’il lui

faudra déployer pour combler les blancs. Bien que génératrices d'insatisfaction chez le lecteur, les clausules des textes à valeur dysphorique lui offrent la possibilité de reconsidérer les données initiales lors de sa relecture (surprise) ou de démultiplier ses interprétations possibles du texte (attente frustrée), et sont à ce titre bien plus ouvrières que les clausules des textes à valeur euphorique. 'Est-ce un dénouement ? Oui, pour les gens d'esprit ; non, pour ceux qui veulent tout savoir.'⁶²

* * * * *

La structure interne du texte court, articulée par les trois rouages constituant l'appareil démarcatif – début (paratexte), milieu (qui correspond dans cette thèse à l'enchâssement), fin (clôture) – implique une réalité extratextuelle, c'est-à-dire qu'à un plus haut degré, au-delà du texte lui-même, elle permet de révéler un mécanisme dont le lecteur est l'objet.

'L'art est mathématique. Les grands effets sont obtenus par des moyens simples et bien combinés.'⁶³ A première vue, la réduction de l'acte pragmatique à une série d'automatismes contrôlés semble avoir pour corollaire l'amoindrissement du rôle du lecteur ; et la structure de la nouvelle n'apparaît alors plus que comme la somme de préceptes littéraires plus ou moins bien arrangés par un auteur manipulateur. Par un effet de conséquence inverse, on pourrait assez facilement en conclure que le rôle de l'univers fictif, bien que soutenu par cette structure immuable, serait de la compléter en autorisant une totale liberté à l'auteur autant qu'à son lecteur. Or, nous verrons dans une deuxième partie que l'univers fictif du récit, au même titre que sa structure interne, est régi par des règles fondamentales, qui ensemble vont diriger à la fois l'écriture et son interprétation.

⁶² Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, in *La Comédie humaine*, vol. 6 (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977), p. 1005.

⁶³ Lettre de Maupassant à un jeune écrivain. Dumesnil, p. 138.

Deuxième Partie

L'univers fictif : Conventions et vraisemblance

*Enfin, toutes les horreurs que les romanciers croient inventer
sont toujours au-dessous de la vérité.¹*

Sans doute la plus aisément identifiable des conventions littéraires, la plausibilité revêt une multiplicité d'aspects, contamine la fiction à plusieurs niveaux : personnages, thèmes et intrigues, jusqu'au métalangage – ou discussion sur l'acte d'écriture – qui lui aussi doit paraître 'naturel'. 'When we read we apply certain acquired and implicit rules or expectations about the nature of literary organization. A powerful myth of coherence compels us to make sense of gaps and indeterminacies.'² Le processus de déchiffrement induit des schémas qui, s'ils paraissent innés, sont en fait acquis. Poussons plus loin ce constat, et le rôle de la composition textuelle (par l'auteur) dans la construction de la cohérence du texte (par le lecteur) apparaît primordial. Pour que le lecteur, sinon s'identifie, tout au moins suive l'histoire avec un quelconque intérêt, il est nécessaire de soigner la vraisemblance de cette dernière. 'Car comment être empoigné quand on ne peut pas croire ? Et comment croire quand toutes les impossibilités s'entassent ?'³ Maupassant, qui professait à qui voulait bien l'entendre son dégoût de toute théorie littéraire, s'est cependant à plusieurs reprises fait l'apôtre de la célèbre doctrine de Coleridge selon laquelle tout acte de lecture exige au préalable de la part du lecteur qu'il suspende son incrédulité – ou, plus simplement, qu'il accepte de croire en l'histoire.⁴ 'Jamais théoricien n'a lutté plus implacablement et dit plus haut son

¹ Balzac, *Le Colonel Chabert*, vol. 3, p. 373.

² Freund, Elizabeth. *The Return of the Reader : Reader-Response Criticism* (London ; New York : Methuen, 1987), p. 81.

³ 'En lisant', *Chroniques*, vol. 2, p. 13.

⁴ Coleridge, Samuel Taylor. 'Biographia Literaria', in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, éd. par Kathleen Coburn et Bart Winer, 2, vol. 7 (Princeton : Princeton University Press ; London : Routledge & Kegan Paul, 1983), p. 6 : '...yet so as to transfer from our inward nature a

dégoût pour l'invraisemblable.⁵ Seule cette croyance en la potentielle véracité des faits assure au texte un certain niveau de compréhension et la conséquente élaboration de sa signification par le lecteur.

Le vraisemblable opère à deux niveaux de l'acte pragmatique. D'une part, la fiction relève toujours d'une certaine tradition littéraire, prend systématiquement en compte un ensemble de conventions communément acceptées (acceptabilité de l'écriture). D'autre part, le lecteur doit à la fois admettre et être en mesure de déchiffrer ces conventions culturelles (acceptabilité de la lecture, ou de l'interprétation). Du contrat de lecture découle donc un *contrat de véridiction* :

Ces modes de véridiction résultent de la double contribution de l'énonciateur et de l'énonciataire, ses différentes positions ne se fixent que sous la forme d'un équilibre plus ou moins stable provenant d'un accord implicite entre les deux actants de la structure de la communication. C'est cette entente tacite qui est désignée du nom de *contrat de véridiction*.⁶

La plausibilité du récit est le produit d'un pacte liant énonciateur et énonciataire de la vérité fictionnelle. Parce que reposant sur une multitude de jalons culturels, la vraisemblance interne du récit exige une réutilisation des conventions littéraires de la part de l'auteur et leur reconnaissance par le lecteur. Pour être reçu et compris, tout message doit s'appuyer sur un certain nombre de conventions partagées par son émetteur et son récepteur.

One can think of these conventions not simply as the implicit knowledge of the reader but also as the implicit knowledge of authors. To write a poem or a novel is immediately to engage with a literary tradition or at the very least with a certain idea of the poem or the novel.⁷

Il s'ensuit que toute œuvre sera, à divers degrés, conventionnelle : le refus catégorique de toute convention, si telle expérience était même possible, produirait une œuvre illisible. Et même toute anti-règle n'accouche au bout du compte que d'une nouvelle règle : en retournant certaines conventions du roman, le *nouveau roman* n'a en fait créé qu'une convention de plus, qui se définit par la négation de l'ancienne ; car 'c'est une illusion, de croire que l'œuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les œuvres déjà

human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment which constitutes poetic faith.'

⁵ Delaisement, *Témoin*, vol. 2, p. 60.

⁶ Greimas, Algirdas Julien. *Du Sens II* (Paris : Seuil, 1983), p. 105.

⁷ Culler, *Structuralist*, p. 116. Références ultérieures dans le corps du texte.

existantes et c'est là qu'elle s'intègre'.⁸ La vraisemblance, ou si l'on préfère l'acceptabilité d'une œuvre fictionnelle appartient donc au domaine de l'intertextualité : la plausibilité d'une longue lignée de textes détermine celle de textes ultérieurs (*Structuralist*, p. 139).

Le terme 'convention' a été tellement galvaudé qu'il a pris dans le langage courant une connotation péjorative : conventionnel résonne comme consensuel, est synonyme de manque d'originalité. Or, la convention littéraire, loin d'anéantir l'individualité d'une œuvre, est précisément ce qui la permet. Pour que soit possible la production du sens par le lecteur, l'auteur est toujours plus ou moins contraint de respecter certains usages littéraires. C'est sur cette double entente, qualifiée par le verbe 'devoir', que Genette fonde sa théorie de la vraisemblance. En effet, 'devoir' signifie à la fois une obligation de la part de l'auteur (que doit-il absolument inclure dans son œuvre pour que soient maintenues les 'bienséances internes' du récit ?) et une probabilité pour le lecteur (que s'attend-il à trouver, selon la logique de l'histoire ?).⁹ La vraisemblance diffère donc de la vérité en cela qu'elle *prétend* faire vrai. 'La vérité ne fait les choses que comme elles sont, et la vraisemblance les fait comme elles doivent être.'¹⁰ Cette dernière exige du lecteur qu'il suspende son incrédulité : tout comme un conte s'adressant à des enfants doit débiter par l'affirmation de sa réalité ('il était une fois', par opposition à 'peut-être exista-t-il'), nul écrit ne peut faire l'économie d'un simulacre subtil de la vérité, et un auteur qui aurait maladroitement recours à un procédé trop direct de 'faire semblant' perdrait le soutien de son lectorat.

Si la vérité n'est qu'un effet de sens, on voit que sa production consiste dans l'existence d'un faire particulier, d'un *faire-paraitre-vrai*, c'est-à-dire dans la construction d'un discours dont la fonction n'est pas le dire-vrai, mais le paraître-vrai. Ce paraître ne vise plus [...] l'adéquation avec le référent, mais l'adhésion de la part du destinataire auquel il s'adresse, et cherche à être lu comme vrai par celui-ci. L'adhésion du destinataire, de son côté, ne peut être acquise que si elle correspond à son attente.¹¹

⁸ Todorov, 'Catégories', p. 126.

⁹ Genette, Gérard. *Figures II* (Paris : Seuil, "Tel Quel", 1969), p. 73.

¹⁰ Rapin, René (*Le Père*). *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (1674), in *Œuvres*, vol. 2 (Amsterdam : 1709), p. 115.

¹¹ Greimas, *Du Sens II*, p. 110.

La lisibilité d'un texte dépend donc bien à la fois de l'auteur (contraint par un système de conventions littéraires héritées d'autres auteurs) et de son lecteur (pour qui la production du sens nécessite que le texte soit conforme à ses attentes).

Se pose alors la question de la compétence littéraire de ce dernier. En effet, si la vraisemblance d'un texte dépend d'une tradition littéraire, le lecteur doit connaître cette dernière pour appréhender la littérarité d'un texte donné, ce qui revêt selon Eco la forme d'une déduction activée par l'intertextualité (*inference by intertextual frames*) :

No text is read independently of the reader's experience of other texts [...]. Common frames come to the reader from his storage of encyclopedic knowledge and are mainly rules for practical life [...]. Intertextual frames, on the contrary, are already literary "topoi", narrative schemes.¹²

Le décodage du texte et de sa vraisemblance sont ainsi étroitement liés à la compétence du lecteur ; compétence qui se définit par l'ensemble des conventions littéraires assimilées par le lecteur au cours de ses diverses expériences de lecture. Or, 'the question is not what actual readers happen to do but what an ideal reader must know implicitly in order to read and interpret works in ways which we consider acceptable, in accordance with the institution of literature' (*Structuralist*, pp. 123-24). Il ne s'agit donc pas de considérer la lecture idiosyncrasique d'un seul lecteur réel (qui pourrait s'avérer fausse), mais celle d'un lecteur idéal, c'est-à-dire qui possède les trois attributs de bases suivants : même langage que l'auteur, connaissance sémantique de la langue de l'auteur et compétences littéraires suffisantes pour repérer l'intertexte. Tout comme l'acceptabilité de l'écriture ne peut figurer hors du rapport entre un texte donné et ses prédécesseurs, l'acceptabilité de l'interprétation dépend de la compétence littéraire du lecteur, c'est-à-dire de sa connaissance de ce rapport intertextuel. Les conventions littéraires – dont la plausibilité est un facteur-clé – participent donc à la fois d'un contrat entre énonciateur et énonciataire du récit et d'une relation d'intertextualité dépendante de ce contrat.

Ce type de relation a fait l'objet de nombreuses théories structuralistes et post-structuralistes et, bien que les opinions diffèrent d'un critique à un autre, on peut isoler quatre concepts particulièrement adaptables à l'étude du vraisemblable maupassantien. Ce qui ressort en premier lieu, c'est le caractère simulateur de la

¹² Eco, Umberto. *The Role of the Reader : Explorations in the semiotics of texts* (London : Hutchinson, 1983), p. 21.

vraisemblance (le 'faire-paraître-vrai'). 'Etudier le vraisemblable équivaut à montrer que les discours ne sont pas régis par une correspondance avec leur référent, mais par leurs propres lois.'¹³ Pour Greimas (*Du sens II*), Todorov (*Poétique de la prose*) et Barthes ('Introduction à l'analyse structurale des récits'), le contrat de véridiction est une condition nécessaire et préalable à tout acte de communication littéraire, attendu que la littérature ne renvoie pas à un référent, mais à un ensemble de conventions communément acceptées qui permettent de simuler la réalité.

On parlera de la vraisemblance d'une œuvre dans la mesure où celle-ci essaye de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois ; autrement dit le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour une relation avec la réalité.¹⁴

Deuxièmement, cette pseudo-réalité passe par le maquillage de la vérité en vraisemblable : ce qui importe n'est pas que le texte renvoie à un référent bien réel, mais simplement au domaine de la cognition collective : ce sera le rôle des maximes, stéréotypes et autres clichés qui parsèment la nouvelle maupassantienne.

En fait, vraisemblance et bienséance se rejoignent sur un même critère, à savoir "tout ce qui est conforme à l'opinion du public". Cette "opinion", réelle ou supposée, c'est assez précisément ce que l'on nommerait aujourd'hui une idéologie, c'est-à-dire un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs.¹⁵

Le but du vraisemblable n'est pas de faire vrai, mais de donner l'impression du connu (le fameux *effet de réel* barthésien) ; autrement dit, il s'agit pour l'auteur d'adopter les conventions attendues par son lecteur.

Au niveau des personnages, le simulacre de vérité participe de ce que Culler qualifie de 'vraisemblance culturelle' : Maupassant puise dans un réservoir très limité de personnages-types dont il réutilise les attributs socioculturels d'une œuvre à une autre. L'analyse du vraisemblable maupassantien s'inspirera en outre d'une étude d'Hamon ('Pour un statut sémiologique du personnage'), qui reconnaît trois types de personnages, selon qu'ils renvoient à tel ou tel signe de l'énoncé :

¹³ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, "Poétique", 1971), p. 93.

¹⁴ Todorov, *Poétique*, p. 94.

¹⁵ Genette, *Figures II*, p. 73.

- Personnages-référentiels : renvoient à la réalité du monde extérieur (ou à l'idée que le lecteur s'en fait) : 'tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris et reconnus*).'¹⁶
- Personnages-embrayeurs : renvoient à l'énonciation (personnages 'porte-parole').
- Personnages-anaphores : renvoient à l'œuvre elle-même (personnages informateurs).

Dans la mesure où elle ne traite que des personnages – et qui plus est, des personnages en tant que *signes* (le personnage n'étant pas nécessairement anthropomorphe) – la classification d'Hamon sera amendée pour les besoins de cette partie : par exemple, les stéréotypes et les codes sociaux semblent plutôt être les attributs des personnages référentiels alors que la présence des personnages embrayeurs relève du métalangage. Le prochain chapitre reprendra en revanche de nombreux éléments du travail de catégorisation d'Hamon – travail qui permet de classer les personnages en fonction de différents axes, selon qu'on souhaite mettre l'accent sur leur fonction, leur qualification ou leur mode de détermination (d'où vient l'information ? est-elle réitérée ?). La taxinomie des personnages revêt ainsi la forme d'une analyse différentielle, puisqu'il s'agit – et ce, quel que soit l'axe favorisé – de lister les ressemblances et les différences entre les personnages. L'axe privilégié pour une étude des conventions de vraisemblance culturelle sera de toute évidence celui de la qualification du personnage.

L'étude de Culler (*Structuralist Poetics*) est sans doute la contribution la plus achevée sur les conventions littéraires qui déterminent la plausibilité du récit. Le critique distingue cinq niveaux de vraisemblance ainsi que quatre éléments sur lesquels porte le vraisemblable :

- ❑ Le réel ;
- ❑ La vraisemblance culturelle ;
- ❑ Le genre ;
- ❑ Le conventionnellement naturel ;
- ❑ La parodie et l'ironie ;

¹⁶ Hamon, 'Sémiologique', p. 122.

- Personnages ;
- Intrigue ;
- Thèmes et symboles ;
- Code (qui sera ici assimilé au métalangage).

Ces deux thèses seront confondues dans la mesure où certains niveaux semblent favoriser un élément particulier du texte (vraisemblance culturelle ↔ personnages ; genre ↔ thèmes et intrigue ; conventionnellement naturel ↔ métalangage). Cela ne signifie pas pour autant que cette classification soit absolument immuable (par exemple, le genre peut très bien déterminer un type de personnage et l'ironie peut se fixer sur divers objets) ; simplement que certains éléments du texte sont plus propres à subir un certain type de procédé visant à les rendre vraisemblables. Ainsi, la vraisemblance culturelle, si elle peut aussi contaminer le paysage ou l'atmosphère, va surtout se fixer sur les personnages et ce qui les entoure (habitat, codes sociaux, phraséologie, etc.). La pertinence de cette classification réside en outre dans le fait qu'elle permet d'isoler un certain nombre de conventions propres à un élément donné.

Pourtant, le premier niveau de vraisemblance, qui désigne 'the text of the natural attitude' (p. 140), est assez obscur. Sont censés entrer dans cette catégorie tous les textes présentant des éléments qui reproduisent fidèlement la réalité. Cette catégorie est quelque peu contestable au vu de sa définition simpliste : qu'est-ce qui est réel ? Le réel d'une époque est-il celui d'une autre ?

Ainsi, dans tout récit, l'imitation reste contingente ; la fonction du récit n'est pas de "représenter", elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique ; la "réalité" d'une séquence n'est pas dans la suite "naturelle" des actions qui la composent, mais dans la logique qui s'y expose, s'y risque et s'y satisfait.¹⁷

En outre, l'attitude naturelle d'un texte esseulé devient, lorsque soumis à répétition dans d'autres textes de la même époque, assimilable au deuxième niveau de vraisemblance ; autrement dit, à quel point une idée originale se transforme-t-elle en cliché ? La répétition engendre le cliché, le stéréotype génère le stéréotype ; il est donc tout aussi ardu de définir ce qui constitue cette fameuse 'attitude naturelle' que d'établir une division stricte entre ce qui relève de la réalité et ce qui relève de la cognition collective, tout texte étant en fait susceptible de passer d'un niveau à

¹⁷ Barthes, 'Introduction', pp. 51-52.

l'autre. La division entre 'réel' et typique semblant manquer de pertinence – et ce *a fortiori* chez Maupassant – nous fusionnerons les deux premiers niveaux de vraisemblance. Parce que la vraisemblance culturelle est sans doute l'ensemble de procédés le plus susceptible de variations selon l'époque et le style de l'auteur et qui offre la gamme la plus étendue de formes, nous lui consacrerons un chapitre entier. Nous regrouperons les trois derniers niveaux de vraisemblance dans le cinquième et dernier chapitre.

Enfin, pour que l'étude soit, sinon exhaustive, du moins fiable, il sera nécessaire d'appréhender des textes de longueurs différentes, car si les nouvelles regorgent d'exemples de généralisations conventionnelles, elles s'avèrent bien vite insuffisantes dès lors qu'il s'agit de démontrer une certaine progression de l'information. Il faudra donc avoir recours à des nouvelles plus longues ('Boule de suif', 'En famille', 'La Maison Tellier', 'L'Héritage', 'L'Inutile beauté') ainsi qu'à la production romanesque (*Bel-Ami*, *Mont-Oriol*). Par ailleurs, le troisième niveau de vraisemblance – portant sur la théorie des genres et ce qu'elle implique en termes de réception – ne saurait être traité avec un corpus composé uniquement de nouvelles ; c'est pourquoi l'analyse aura recours aux chroniques et écrits de voyage (*Au soleil*, *La Vie errante*, *Sur l'eau*). Quant aux textes courts de fiction, ils seront choisis pour leur unité formelle ('Les Caresses', 'Cri d'alarme', 'Lettre trouvée sur un noyé', 'Un drame vrai', 'Une lettre') ou thématique ('L'Abandonné', 'L'Ami Joseph', 'Bombard', 'Les Dimanches d'un bourgeois de Paris', 'Un Normand').

Chapitre 4. Vraisemblance culturelle : Le personnel maupassantien

Il s'agit de donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie, évitant avec soin toute explication compliquée, toute dissertation sur les motifs, et [de se limiter] à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements.¹

Cette catégorie englobe les textes fondés sur des stéréotypes culturels, généralisations, réductions ou maximes qui exigent de la part du lecteur une reconnaissance du typique. L'intelligibilité, la lisibilité du texte seront garanties par cette reconnaissance, c'est-à-dire par le déchiffrement correct du type proposé. Bien qu'on retrouve des marques du typique à plusieurs niveaux du texte (paysages, notamment), c'est en particulier au niveau des personnages qu'il assume une grande diversité de formes. Dans la mesure du possible, l'analyse se bornera donc à ces derniers et aura pour but de rendre compte de la complexité des procédés utilisés par l'auteur afin de rendre ses personnages culturellement vraisemblables.²

1. Le stéréotype et la nouvelle

Le terme 'stéréotype' fait sa première apparition avec le sens qu'on lui connaît aujourd'hui en 1922 (Walter Lippman, *Public Opinion*). Auparavant, il appartenait au vocabulaire technique, puisqu'il désignait en imprimerie un caractère immuable. *Stereos* signifiant en grec 'solide', le stéréotype n'est autre qu'un type qui se serait solidifié. Le stéréotype est ainsi souvent confondu avec le cliché, le poncif ou la caricature. Tous passent en effet par une certaine simplification à but ludique ou pédagogique comme le démontrent les descriptions de personnages étrangers à

¹ Lemaitre, Jules. *Les Contemporains*, 5^e série (1892), p. 836.

² Bien que la vraisemblance culturelle renvoie à un stéréotype susceptible d'évolution temporelle, elle ne saurait constituer à elle seule cette évolution. Certains écrits (nous pensons notamment à ceux relatifs à la guerre de 1870 : 'Boule de suif', 'Mademoiselle Fifi', 'Saint-Antoine', 'Le Père Milon', 'La Mère Sauvage' ...) relèvent plus directement de l'approche historique que de la vraisemblance culturelle et leur valeur de témoignage offrirait matière à une étude différente.

l'univers du lecteur (normands, auvergnats, africains, indiens...). Dans tous les cas de figures, il s'agit pour l'auteur de procéder à un gommage méthodique de toute spécificité, d'opérer une réduction du particulier au général, du singulier au pluriel. Cependant, le cliché et le poncif se rapportent à des thèmes alors que le stéréotype renvoie à des personnages. Chez Maupassant comme chez d'autres écrivains, le déjà-connu opère en particulier sur ces derniers, avec néanmoins de fréquents appels aux clichés et aux poncifs, qui ne viennent que compléter la caractérisation des personnages, mais ne sauraient faire l'objet d'une nouvelle entière (sinon, les mêmes sujets seraient sans cesse ressassés). En outre, la caricature graphique induit une certaine métamorphose ('à l'exagération et à la simplification s'ajoute un processus de réduction, qui s'exprime habituellement par la réification ou l'animalisation du sujet')³ que ne nécessite pas le stéréotype, ou ce qu'on pourrait qualifier de *caricature lexicale*. Bien au contraire, le personnage écrit conservera son caractère humain et ce sera justement le but du stéréotype que d'exacerber un unique trait (ou tout au moins un nombre très réduit de traits) caractéristique(s) de tel ou tel personnage. En rendant ainsi apparent ce que la complexité de la vie réelle parvient à dissimuler, l'auteur offre à son lecteur un personnage pris en flagrant délit d'humanité.

Il s'agira dans un premier temps d'établir quelles sont les conventions littéraires qui régissent la création de personnages stéréotypés. La signification fonctionnant de manière cumulative, le personnage n'est jamais livré directement au lecteur : à la première occurrence de son nom correspond un vide de sens que la lecture devra combler.⁴ Selon Hamon, trois facteurs participent à cette construction du signifié du personnage : la répétition, l'opposition et l'accumulation / transformation (ces deux derniers sont amalgamés dans l'étude d'Hamon). Dans la nouvelle, le personnage culturellement vraisemblable (ou stéréotypé) invalide les deux derniers facteurs ; l'opposition montre comment un personnage se démarque des autres en identifiant un trait particulier, l'accumulation adopte les propriétés de la répétition et la transformation manque de pertinence dès lors qu'on s'attache à la forme courte. Principe de concision oblige, l'accumulation de l'information est

³ Lloyd, Christopher. 'Octave Mirbeau et la caricature', in *Le Champ littéraire 1860-1900 : Etudes offertes à Michael Pakenham*, éd. par Keith Cameron et James Kearns (Amsterdam : Rodopi, 1996), pp. 285-92 (p. 285).

⁴ Hamon, 'Sémiologique', p. 128.

extrêmement réduite et faute de temps (réel, c'est-à-dire à la lecture), la transformation des éléments informationnels n'a pas lieu d'être (plus qu'un complément, elle représenterait un obstacle à la compréhension du lecteur) – ce qui nous amènera à étudier des textes plus longs pour l'analyse taxinomique des personnages-types de Maupassant. Quant à la répétition (ou récurrence des mêmes marques pour qualifier un personnage), elle est assimilable, dans le cas du stéréotype, à la généralisation. Le principe généralisateur se retrouve – à dose plus ou moins importante – dans tout écrit fictionnel. Il revêt de multiples aspects (thématiques, structurels, linguistiques) et remplit diverses fonctions. La plus évidente est sans doute celle de familiariser le lecteur, soit à un personnage (identification), soit à un milieu (reconnaissance). A la différence de l'opposition, la généralisation assimile à l'autre (notamment par le biais du personnage moyen). Elle passe par trois procédés : la maxime, le démonstratif (type 'un(e) de ces') et la dépendance (type 'la surnoisserie du Normand'), qui n'est finalement qu'une variante de la maxime. Le principe généralisateur est parfaitement conventionnel : l'emploi maupassantien n'est en rien différent de celui d'autres auteurs. Il n'y a pour s'en convaincre qu'à comparer le style de Maupassant à celui de Balzac dans *Le Père Goriot* : maximes ('âgée d'environ cinquante ans, Mme Vauquer ressemble à toutes les *femmes qui ont eu des malheurs*'), démonstratif ('avec cette admirable puissance que possèdent les femmes, elle se mit à sourire'), dépendance ('ordinairement, il portait une vieille redingote, un mauvais gilet, la méchante cravate noire, flétrie, mal nouée de l'étudiant') – tout démontre que l'emploi de ces procédés n'est pas propre à Maupassant.⁵ Et c'est justement pourquoi ils instaurent une plausibilité fictionnelle : la norme d'un auteur étant celle d'un autre, l'aspect universel de la caractérisation est indiscutable.

La généralisation s'explique en premier lieu par le besoin de faire court. Par essence, la nouvelle ne peut se permettre de longues incartades dans le domaine de la description et il incombe à l'auteur de simplifier, c'est-à-dire de choisir les éléments véritablement essentiels à la narration. Lorsqu'on s'attache à considérer la nouvelle uniquement en tant qu'objet artistique, on en oublie trop souvent qu'il s'agit également d'un produit de consommation qui doit se plier à certaines règles

⁵ Balzac, vol. 3, p. 55 ; p. 99 ; p. 66.

économiques. La nouvelle doit en effet satisfaire à des causes externes ; soumise aux conditions de publication dans la presse, elle ne peut excéder un nombre de mots donné. Si Maupassant n'avait publié ses nouvelles que sous forme de volume, il aurait bénéficié d'une plus grande liberté concernant leur longueur – liberté qu'il prendra d'ailleurs occasionnellement lors de la publication en feuilleton de nouvelles plus conséquentes ('Les Dimanches d'un bourgeois de Paris', 'Les Sœurs Rondoli', 'Yvette', 'La Petite Roque', 'Le Champ d'oliviers', 'L'Inutile beauté'). Maupassant utilisa néanmoins peu le recours à 'la suite à demain' et dut donc sacrifier aux contraintes de la forme très courte. Dans *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Vial oppose ainsi le travail du nouvelliste à celui du romancier : le premier doit opérer une réduction de l'anormal, c'est-à-dire un gommage systématique des péripéties imprévisibles au profit de la normalité, alors que le second se préoccupe moins de l'ordinaire que de l'insolite ('le conte réduit au connu, au général, le roman fabrique de l'inconnu, du particulier').⁶ Cette généralisation de l'expérience est largement dérivée de la concision élémentaire de la nouvelle. Lorsque le narrateur de 'La Morte' refuse de raconter son histoire, alléguant son manque d'originalité ('je ne conterai point notre histoire. L'amour n'en a qu'une, toujours la même. Je l'avais rencontrée et aimée. Voilà tout', II, 939), c'est tout autant pour permettre l'identification que pour couper court à toute digression inutile dans une nouvelle qui se veut brève.

La stéréotypie découle du principe de concision inhérent à la nouvelle : alors que le roman met en scène des personnages à la psychologie complexe ou du moins capables d'évoluer, le texte court fait régulièrement appel à la stéréotypie. Non que les personnages des nouvelles de Maupassant soient de pures caricatures ; mais la plupart portent des marques aisément reconnaissables par le lecteur, qui les situent de fait dans le domaine du typique ou de la moyenne en prescrivant toute évolution. Cela ne signifie pas pour autant que le stéréotype soit totalement étranger au roman, seulement qu'il ne lui est pas nécessaire, qu'il existe en tant qu'épiphénomène indépendant et souvent esseulé : le personnel du roman peut inclure une ou deux figures caricaturales (moyennes) dans un but humoristique, mais s'accommode mal de la caractérisation minimale à grande échelle. L'objet de la nouvelle étant à la fois de faire court et de faciliter la reconnaissance – sinon de soi (identification), au

⁶ Vial, *Art*, p. 480.

moins d'autrui (par le biais de la généralisation) – la typisation et le recours au personnage moyen sont de rigueur.

On cherche à bannir les exceptions. On veut faire, pour ainsi dire, une moyenne des événements humains et en déduire une philosophie générale, ou plutôt dégager les idées générales des faits, des habitudes, des mœurs, des aventures qui se reproduisent le plus généralement. [...] Car nous devons toujours prendre les moyennes et les généralités.⁷

Tout comme les ouvertures qui se passent d'introduction, la caractérisation minimale concourt à 'accélérer l'entrée du lecteur dans la fiction'.⁸ Un texte qui se veut bref doit non seulement éviter toute digression relative à l'action, mais également une caractérisation trop complexe des personnages qui entraverait la fluidité de l'histoire et, au bout du compte, la compréhension que le lecteur pourrait en avoir. Ainsi, la nouvelle oblige le lecteur à comprendre vite : 'il y a donc bien accélération des processus habituels de perception et de compréhension.'⁹ Pour ce faire, l'auteur devra intégrer dans le texte des références culturelles aisément identifiables par son lecteur, quitte à ce que la caractérisation du personnage en pâtisse ; la nouvelle devra se contenter de faire référence à du déjà-connu, à du 'prêt-à-comprendre' (*Ibid.*).

La brièveté de la nouvelle implique une certaine stéréotypie nécessaire à la reconnaissance : ce matériau littéraire, sorte de préfabriqué mêlant le médian (par la création du personnage moyen) au stéréotype, permet donc non seulement au lecteur d'entrer directement dans la diégèse, mais surtout de saisir immédiatement les personnages et leurs motifs. Souvent utilisé en conjonction avec le stéréotype, le style indirect libre permet de suppléer discrètement à la caractérisation tout en maintenant une rapidité d'énonciation qui en dit plus qu'un paragraphe : 'la noce fut décidée [...]. Cela coûterait bon, par exemple, ma foi tant pis une fois n'était pas coutume' ('Le Pain maudit', I, 831). Au lieu d'une longue explication psychologique, une simple phrase permet au lecteur de saisir le personnage dans sa totalité. Réduit à un unique trait de caractère, le père Taille revêt dans l'imaginaire du lecteur l'aspect typisé du Normand économe, devient le représentant d'une classe et d'un milieu. 'Comme le conte, la nouvelle nous habitue à travailler sur des entités sans mélange, des parangons des vertus – ou des vices – mis en scène.'¹⁰ Si ce type

⁷ 'Les Bas-fonds', *Chroniques*, vol. 2, pp. 102-03.

⁸ Goyet, *Nouvelle*, p. 84.

⁹ Goyet, *Nouvelle*, p. 61.

¹⁰ Goyet, *Nouvelle*, p. 20.

de caractérisation prend quelques libertés avec le réel, il demeure un mal nécessaire à la compréhension – au moins partielle – de l'univers de l'artiste.

En outre, l'utilisation du type rigidifié propre au texte court l'est également d'une époque.

Etroitement imbriquées dans le feuilleton et dans les nombreux articles de mœurs qui composent la rubrique *Variétés* des journaux, la presse et la para-littérature constituent pour les écrivains du XIX^e siècle un réservoir de matériaux bruts, un magasin d'accessoires, un véritable "dictionnaire d'idées reçues".¹¹

Alors que la littérature s'était jusque-là fort bien accommodée du typique, le XIX^e siècle marque un tournant capital dans son traitement. 'On est passé de l'autorité du typique à la dénonciation du stéréotypé. Il s'agit désormais de débusquer sous toutes ses formes et dans tous les domaines, le préfabriqué et le préjugé, le déjà-dit et le déjà-vu.'¹² Se crée alors une véritable mythologie du banal. Il n'y a qu'à considérer la popularité de certains caricaturistes français (Daumier, Traviès) ainsi que la recrudescence des revues consacrées à la caricature ou lui accordant une place importante (*Le Charivari*, *La Caricature* – respectivement créées en 1832 et 1880) ou encore la littérature faisant de la traque au banal son cheval de bataille (l'*Exégèse des lieux communs* de Bloy, le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert) pour concevoir l'ampleur du phénomène. Amossy distingue le stéréotype de la conscience du stéréotype, ou obsession du lieu commun, qui surgit au milieu du XIX^e siècle et qui finit par bannir tout usage du typique. Cette conscience 'apparaît quand tout consensus devient la trace du banal plutôt que la confirmation du vrai'.¹³ Le repérage du stéréotype (préliminaire à sa conscience puis à son anéantissement) exige donc de la société une certaine maturité.

It needs an old society to produce ripe caricature [...]. A society has to be old before it becomes critical, and it has to be critical before it can take pleasure in the reproduction of its incongruities.¹⁴

¹¹ Baron, Anne-Marie. 'Le Thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant', in *Flaubert et Maupassant : Ecrivains normands*, éd. par Joseph-Marc Bailbé et Jean Pierrot (Paris : Presses Universitaires de France, 1981), pp. 53-68 (p. 53).

¹² Amossy, Ruth. *Les Idées reçues : Sémiologie du stéréotype* (Paris : Nathan, "Le Texte à l'œuvre", 1991), p. 11. Voir aussi ce commentaire de Thorel-Cailleteau (*Tentation*, p. 49) : 'la perception de l'usure du langage comme défaut est un fait du XIX^e siècle : l'âge classique ignorait cette douleur et voyait dans le lieu commun le point de rassemblement et d'entente des honnêtes gens.'

¹³ Amossy, p. 70.

¹⁴ James, Henry. *Daumier Caricaturist* (London : Rodale Press, 1954), p. 3.

L'ancienneté de la société – ou en d'autres termes, le nombre de fois qu'un type a été utilisé par une époque donnée – permet de déceler le stéréotype et de l'éradiquer ; car à partir du moment où il se rigidifie, le typique cesse d'exister comme entité neutre et se met à induire un danger de contamination.

L'artiste du XIX^e siècle prend un malin plaisir à croquer le bourgeois, dont les idées préconçues et la banalité de conversation paraissent être l'apanage – et qui représente donc une menace de nivellement par le bas. Mayeux, Monsieur Prudhomme, Robert Macaire, Patissot ('Les Dimanches d'un bourgeois de Paris') ou le père Cachelin ('L'Héritage') ont tous en commun une certaine médiocrité intellectuelle. Menant une vie sans surprise, les employés de 'L'Héritage' n'ont d'autre sujet de discussion que celui de leur avancement, sujet ressassé et rabâché à l'infini.

Et on parla de l'éternelle question des avancements et des gratifications qui, depuis un mois, affolait cette grande ruche de bureaucrates, du rez-de-chaussée jusqu'au toit. On supputait les chances, on supposait les chiffres, on balançait les titres, on s'indignait d'avance des injustices prévues. On recommençait sans fin des discussions soutenues la veille et qui devaient revenir invariablement le lendemain avec les mêmes raisons, les mêmes arguments et les même mots. (II, 5)

Par extension, leurs opinions suivront ce schéma itératif, de même que leur personnalité se réduira à ces opinions communément admises et donc dangereuses. Pour l'artiste, par définition soucieux d'originalité et de créativité, le poncif, véhiculé de part et d'autre, transmis d'une génération à l'autre, représente une menace constante dont il faut à tout prix enrayer la propagation. En prêtant ces formules toutes prêtes à une classe sociale en particulier, il s'agit de dénoncer le stéréotype – tout en l'utilisant pour la caractérisation des personnages de cette classe. Dans une chronique intitulée 'Fini de rire' (*Gil Blas* du 23 février 1882), Maupassant assimile la petitesse du mode de pensée des employés de bureau à leur vie en général. La description de leur vie intérieure suffit à les résumer entièrement.

C'est la masse des insignifiants, de ceux qui ne comptent que par le nombre, qui pensent d'après les formules enseignées par leurs pères ou par leurs prêtres, qui disent éternellement, sur les mêmes choses, les mêmes bêtises inconscientes, et qui, après avoir vécu comme tout le monde, meurent de même, sans laisser plus de traces que les feuilles d'une saison ou les mouches d'un été.¹⁵

On assiste donc à l'acharnement caricatural d'un milieu (artistique) sur un autre (bourgeois), qui annihile ainsi toute la gamme de différences que l'on pourrait trouver au sein de ce milieu (du simple gratte-papier au riche agioteur en passant par

¹⁵ 'Fini de rire', *Chroniques*, vol. 1, p. 431.

le banquier parvenu) pour ne laisser subsister qu'un seul trait (la bassesse des idées). En bref, il y a amalgamation entre la classe sociale et l'intellect. Les stéréotypes maupassantiens peuvent porter sur d'autres classes sociales que la bourgeoisie (le demi-monde, les paysans), sur la description des paysages ou sur les représentants de nations étrangères (comme nous le verrons ultérieurement).¹⁶ Or, le bourgeois a la particularité de résumer la plupart des *scies* naturalistes, et c'est en ce sens qu'il est plus sujet au nivellement par la création du personnage moyen.

Il peut sembler quelque peu incertain d'assimiler la création du personnage moyen à un procédé stéréotypique. Et pourtant, le médian n'est jamais totalement absent du stéréotype. 'En dépit de la multiplicité des éléments qui les composent [...] [les personnages sont] susceptibles de se réduire à une équation simple, parce que tous ces éléments ne sont que les empreintes laissées par le milieu sur une substance passive.'¹⁷ Les moyens mis en œuvre dans les deux cas (stéréotypie et élaboration du personnage moyen) présentent de troublantes similitudes. Si tout ce qui est stéréotype n'est pas nécessairement moyenne, tout ce qui est moyenne renvoie bien à du stéréotype. La généralisation à l'œuvre dans la création du personnage moyen représente essentiellement une forme de réduction.

C'était un modeste ménage d'employés. Le mari, commis de ministère, correct et méticuleux, accomplissait strictement son devoir. [...] C'était un jeune homme qui pensait en tout ce qu'on devait penser. ('Un million', I, 614)

Dans le bureau, le père Mongilet passait pour un type. C'était un vieil employé bon enfant qui n'était sorti de Paris qu'une fois dans sa vie. ('Le Père Mongilet', II, 467)

Le personnel de la nouvelle maupassantienne se situe fréquemment dans le domaine du typique (à noter qu'il n'est pas rare, comme dans ce dernier cas, que l'auteur emploie lui-même le terme 'type' pour les désigner). De même, la répétition – caractéristique des activités quotidiennes du personnage moyen – revêt un aspect simplificateur propre à la stéréotypie.

Depuis trente ans qu'elle habitait sa petite maison, précédée d'un petit jardin longeant la rue, elle n'avait jamais modifié ses habitudes, ne changeant que ses bonnes impitoyablement, lorsqu'elles prenaient vingt et un ans. ('La Reine Hortense', I, 802)

¹⁶ Lloyd, Christopher. 'Maupassant et les stéréotypes nationaux', *Dix-neuf / Vingt : Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), 9-24.

¹⁷ Vial, *Art*, p. 381.

La monotonie des soirs pareils, des mêmes amis retrouvés au même lieu, au cercle, de la même partie avec des chances et des déveines balancées, des mêmes propos sur les mêmes choses, du même esprit dans les mêmes bouches, des mêmes plaisanteries sur les mêmes sujets... ('Duchoux', II, 996)

Au niveau thématique, l'itération implique ennui, morosité et dégoût de la vie : 'Promenade' ne laisse aucune place à l'inattendu ; c'est la soudaine prise de conscience de la répétition des mêmes événements qui conduira son protagoniste au suicide. Toutefois, à un niveau pragmatique, cette réduction du quotidien du personnage moyen à une série d'actions prévisibles renforce la reconnaissance du type chez le lecteur. En œuvrant pour une moyenne de l'humanité, l'auteur ouvre la voie vers une possible identification.

2. Maximes et dépendances

Le vraisemblable et la stéréotypie renvoient à une norme supposée connue de tous, 'c'est-à-dire [à] l'existence d'un rapport d'implication entre la conduite particulière attribuée à tel personnage, et telle maxime générale implicite et reçue'.¹⁸ La vie de Madame de Cadour ('L'Abandonné') ne se démarque nullement de celle de ses comparses : 'on l'avait mariée, comme on marie les jeunes filles. [...] elle vécut avec lui, plus tard, de la vie de toutes les femmes du monde' (II, 226). Tout ce que sa vie peut comporter de spécificité est ravalé par ce rapport d'implication à la norme des femmes du monde. Paradoxalement, la pertinence de la généralisation par la maxime n'est pas une condition de l'acte pragmatique. Ainsi, ce rapport peut non seulement être contestable, mais également renversé ; il suffit simplement à l'auteur de légitimer son choix en quelques mots. 'Sa manifestation la plus fréquente et la plus caractéristique est bien la justification du fait particulier par une loi générale supposée inconnue, ou peut-être oubliée du lecteur et que le narrateur doit lui enseigner ou lui rappeler.'¹⁹ Toute généralité est bonne à prendre ou à forger, pourvu que l'implication soit motivée par une maxime qui la rende immuable aux yeux du lecteur. Il s'agit là d'un artifice à côté duquel le lecteur passe souvent : à la lecture,

¹⁸ Genette, *Figures II*, pp. 74-75.

¹⁹ Genette, *Figures II*, pp. 79-80.

ce dernier ne remet pas en question le bien-fondé de ces maximes ('si c'est écrit, c'est que c'est vrai'). Voir ce constat de Balzac superbe de sens commun (ou pas ?) : 'à quelques usages près, toutes les petites villes se ressemblent.'²⁰ Dans 'L'Ami Joseph', l'amitié en apparence impensable du royaliste Monsieur de Méroul envers le républicain Joseph Mouradour est légitimée par un précepte assez discutable : 'il le chérissait cependant ; car rien n'est plus solide que les liaisons d'enfances reprises à l'âge mûr' (I, 837). De même, les larmes de la comtesse de Mascaret ('L'Inutile beauté') relèvent d'une norme qui n'appartient qu'à l'auteur : 'elle pleurait sans bruit, comme pleurent les femmes dans les grands chagrins poignants' (II, 1210).

Parce qu'elle assimile un trait de caractère à un ensemble de personnages stéréotypés, la dépendance possède un attribut essentiel de la maxime pure sans toutefois se postuler comme telle.

M. Caravan avait toujours mené l'existence normale des bureaucrates. ('En famille', I, 194)

C'était une joie intime et saine, une joie de braves gens et de propriétaire campagnards. ('L'Ami Joseph', I, 837)

Le père Mathieu, qu'on appelle aussi le père "La Boisson", est un ancien sergent-major revenu dans son village natal. Il unit en des proportions admirables pour faire un ensemble parfait la blague du vieux soldat à la malice finaud du Normand. ('Un Normand', I, 577)

La dépendance représente bien une variante de la maxime : en effet, une transformation de ces trois phrases en maximes altérerait peu leur sens ('l'existence des bureaucrates est ponctuée par un quotidien normal et invariable', 'la joie des braves gens et des propriétaire campagnards est invariablement intime et saine', 'les vieux soldats sont blagueurs et les Normands malicieux', etc.). La motivation de la maxime et de la dépendance n'est bien au fond, comme le souligne Genette, qu'une *motivation pseudo-objective* : 'n'importe quel sentiment pouvant aussi bien, au niveau de la psychologie romanesque, justifier n'importe quelle conduite, les déterminations sont presque toujours [...] de pseudo-déterminations.'²¹

A la première lecture, ces stéréotypes conventionnels sont difficiles à repérer : dissimulés sous la maxime, ils paraissent ancrés dans la cognition collective, mais ne dépendent en fait que de la production de l'auteur, soulignant par là même l'arbitraire du récit. Afin de les localiser, le lecteur averti va devoir procéder à une opération un peu plus complexe que celle du lecteur naïf puisqu'il s'agira non

²⁰ Balzac, 'La Femme abandonnée', vol. 2, p. 463.

²¹ Genette, *Figures II*, p. 85.

plus d'accepter aveuglément ce que l'auteur veut bien fournir d'explication, mais de remettre en question le bien-fondé de la maxime. Pour ce faire, il lui faudra discuter le rapport d'implication en se posant la question suivante : 'qu'est-ce qu'un y de x (où y = qualité, trait de caractère et x = personnage typique) ?' Si la réponse est imprécise, il y a maxime forgée par l'auteur, c'est-à-dire pseudo-détermination. Madame de Mèroul respecte les figures d'autorité 'avec un attendrissement de femme bien née' ('L'Ami Joseph', I, 836). Mais qu'est-ce qu'un attendrissement de femme bien née ? Et qu'est-ce que l'existence normale de bureaucrate ? Ou une joie de braves gens ? Sous couvert de familiarisation, ces maximes et dépendances sont en fait très peu informantes et permettent surtout à l'auteur de se passer d'une caractérisation détaillée. Dans *Bel-Ami*, la description de l'atmosphère des salles de rédaction tourne vite court : 'une odeur étrange, particulière, inexprimable, l'odeur des salles de rédaction, flottait dans ce lieu' (R, 203), de même que celle des spectateurs des Folies-Bergère presque aussitôt englobés sous l'appellation peu qualificative de : 'tout un monde d'hommes suspects qui défient l'analyse' (R, 207). La généralisation dispense de la description et cette imprécision de la narration résulte du contrat de véridiction.

L'imprécision revêt en outre chez Maupassant le caractère d'une indétermination stylistique si rabâchée qu'elle a été depuis identifiée comme un tic de langage : il s'agit de l'emploi du démonstratif utilisé seul ou en locution ('de ces').

Un d'eux murmura : "Ah ! diable" avec cet air faussement navré que prennent les indifférents. ('En famille', I, 207)

Il considéra sa mère en roulant dans son cerveau ces apparences de pensées profondes, ces banalités religieuses et philosophiques qui hantent les intelligences moyennes en face de la mort. ('En famille', I, 211)

Il était républicain ; de cette race de républicains bons garçons qui se font une loi du sang-gêne et qui posent pour l'indépendance de parole allant jusqu'à la brutalité. ('L'Ami Joseph', I, 837)

Bien qu'utilisé de plus en plus fréquemment au fil de la carrière de l'auteur (mais n'impliquant pas toujours un emploi judicieux), le démonstratif ne génère pas moins une forme de familiarisation. En effet, même si la généralisation ne se fait qu'au détriment de l'information, cette dernière n'est pas indispensable à la compréhension du texte : 'to read is essentially to take up or construct a reference [...]. Language need only gesture towards the world' (*Structuralist*, p. 134). Ce qui n'est pas précisément décrit est plus susceptible d'éveiller chez le lecteur un sentiment de

reconnaissance. Le lecteur va plus aisément comparer à son propre quotidien un type qu'une description détaillée d'un personnage, dans la mesure où il peut suppléer au manque informationnel par son expérience individuelle. 'This mode of writing depends heavily on readers' ability to naturalize and to recognize the common world which serves as point of reference' (*Structuralist*, p. 135). Brèves, marquées par le principe généralisateur, les descriptions maupassantiennes confient au lecteur la tâche de concevoir un personnage : 'elle semblait vieille, avec une figure creuse, jaune, dure ; cette figure de bois des campagnardes' ('L'Abandonné', II, 230). La généralisation, exprime beaucoup tout en ne communiquant rien ; l'auteur semble dire à son lecteur : 'vous connaissez une personne pareille à celle-ci'.

Ceci doit être mis en rapport avec une certaine mythologie de l'universel, propre à la société bourgeoise, dont le Roman est un produit caractérisé : donner à l'imaginaire la caution formelle du réel, mais laisser à ce signe l'ambiguïté d'un objet double, à la fois vraisemblable et faux, c'est une opération constante dans tout l'art occidental, pour qui le faux égale le vrai, non par agnosticisme ou duplicité poétique, mais parce que le vrai est censé contenir un germe d'universel.²²

Le caractère universel du personnage – qu'il passe par la maxime, la dépendance ou le démonstratif – permet une généralisation qui, si elle accuse un manque informationnel, garantit surtout l'appartenance du personnage au domaine du vraisemblable.

La généralisation peut également découler de la focalisation : celui qui regarde ne sait pas forcément tout. L'incertitude peut être temporelle ('je ne sais plus au juste l'année', 'Un réveillon', I, 336), voire durative (ellipses : 'et cela dura encore longtemps', 'Conte de Noël', I, 694) ou encore géographique ('et on coucha dans un village quelconque dont le nom finissait en *of*', 'Un fils', I, 418). Mais ce qui prédomine chez Maupassant, c'est l'indétermination des sentiments. Lorsque Benoist tombe amoureux de la Martine dans la nouvelle éponyme, le narrateur peine à décrire son état intérieur :

Il n'était pas triste, il n'était pas mécontent ; il n'eût pu dire ce qu'il avait. C'était quelque chose qui le tenait, quelque chose d'accroché dans son âme, une idée qui ne s'en allait pas et qui lui faisait au cœur une espèce de chatouillement. (I, 975-76)

L'accumulation des locutions et articles indéfinis expose un sentiment indicible, qui ne peut se définir que par la négative. Quant à la comparaison de l'état amoureux à une 'espèce de chatouillement', elle présente une réduction des plus cocasses. Le cliché, manié avec art, remplit une importante fonction de caractérisation. En

²² Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture* (Gonthier, "Bibliothèque Médiations", 1964), p. 32.

privilégiant la généralisation et la comparaison rebattue à la description détaillée d'un état intérieur, l'auteur dénote une grande confiance en la capacité de décodage de son lecteur : l'émotion se définit par élimination de ce qu'elle n'est pas. Dans une chronique intitulée 'Les Subtils' (*Gil Blas* du 3 juin 1884), Maupassant définit deux types de romanciers : à ceux qui expliquent chaque acte de leurs personnages par la psychologie (l'auteur vise particulièrement Paul Bourget) s'opposent ceux que Maupassant qualifie d'*objectifs*.

Les uns, qui sont purement des *objectifs*, au lieu de mettre à jour la psychologie des personnages en des dissertations explicatives, la font simplement apparaître par leurs actes. Les dedans se trouvent ainsi dévoilés par les dehors, sans aucune argumentation psychologique.²³

On touche à un morceau de taille dans l'univers maupassantien qui, en véritable précurseur du *behaviourisme* (Jouve lui préfère toutefois l'appellation de *littérature prédicative*), abandonne tout recours à la psychologie pour que seuls subsistent les actes.

The core of Maupassant's novelistic creed is to be found in a single principle from which practically all of his ideas on technique derive : it is the belief [...] that the only valid novelistic technique is that which attempts to reveal the inner man by his acts, without recourse to direct analysis.²⁴

Par essence toute subjective, la perception ne saurait donc être objectivée sans perdre son attrait. En même temps qu'elles s'inscrivent dans une poétique du réalisme, la généralisation et la comparaison garantissent la reconnaissance du typique.

Plus que les sentiments, c'est leur indétermination qui forme le sujet principal d'« Au printemps » ; et c'est ce même manque informationnel qui va permettre au lecteur de s'insérer dans la narration, en comparant à sa lecture un état intérieur qu'il a lui-même connu.

Lorsque les premiers beaux jours arrivent, que la terre s'éveille et reverdit, que la tiédeur parfumée de l'air nous caresse la peau, entre dans la poitrine, semble pénétrer au cœur lui-même, il nous vient des désirs *vagues* de bonheur *indéfinis*, des envies de courir, d'aller *au hasard*, de chercher aventure, de boire *du printemps*. (I, 284 ; je souligne)

Le narrateur, soudain pris de ce 'désir vague', décide d'aller 'je ne sais où' quand un homme, lui-même quelconque, l'aborde : 'je me retournai, surpris, et j'aperçus un homme d'aspect ordinaire, ni jeune ni vieux, qui me regardait d'un air triste' (I, 285). L'indétermination est ici doublée d'une métaphore oscillant entre le cliché (évocation de la nature et d'une saison particulièrement propices aux élans lyriques)

²³ 'Les Subtils', *Chroniques*, vol. 2, p. 394.

²⁴ Sullivan, *Novelist*, p. 26.

et une touche poétique propre à Maupassant : 'boire du printemps'. Si l'auteur se plie à des conventions littéraires que l'on retrouve chez maints auteurs, il les utilise néanmoins à des fins tout-à-fait personnelles. Le discours du narrateur sur le piège de la nature, tout empreint d'imprécision, l'est surtout de philosophie schopenhauerienne :

Mais quand revient le printemps avec [...] ses exhalaisons des champs qui vous apportent des troubles vagues, des attendrissements sans cause ... (I, 285)

J'aimais tout, le bateau, la rivière, les arbres, les maisons, mes voisins, tout. J'avais envie d'embrasser quelque chose, n'importe quoi : c'était l'amour qui préparait son piège. (I, 287)

En réutilisant des conventions héritées de ses pairs et des comparaisons somme toute très générales, mais en les adaptant à un message qui se veut personnel, Maupassant parvient à créer un univers particulier.

Au sein du conventionnel, il reste toujours une place pour la subversion : c'est là la définition même du style. Cette écriture qui privilégie l'utilisation des articles indéfinis, des adverbes et adjectifs marquant l'indétermination des sentiments, véhicule un message philosophique cher à l'auteur. Ainsi, dans 'Les Dimanches d'un bourgeois de Paris', la convention littéraire (reconnaissance du typique) dissimule à peine une exposition toute schopenhauerienne du piège de la Volonté.

Un grand désir de campagne lui était venu tout à coup, un besoin de s'attendrir devant des arbres, cette soif d'idéal champêtre qui hante au printemps les Parisiens. (I, 127)

Le besoin d'attendrissement qui nous prend à l'heure du crépuscule, quand la brume des soirs commence à flotter sur les coteaux, et quand toutes les senteurs de la terre nous grisent, s'épanche imparfaitement en des invocations lyriques ; et M. Patissot, comme les autres, fut pris d'une rage de tendresse, de doux baisers rendus le long des sentiers où coule du soleil, de mains pressées, de tailles rondes ployant sous son étreinte. (I, 158)

On le voit, l'indétermination se double souvent de fréquentes comparaisons à l'univers du lecteur. En même temps qu'ils assimilent le personnage à l'Autre, le démonstratif, la comparaison, et la généralisation intègrent le lecteur de Maupassant à cet univers d'altérité – procédé fort conventionnel, mais auxquels un message personnel et un style original ne sont pas forcément étrangers.

Pour être ému, il faut que je trouve, dans un livre, de l'humanité saignante ; il faut que les personnages soient mes voisins, mes égaux, passent par les joies et les souffrances que je connais, aient tous un peu de moi, me fassent établir, à mesure que je lis, une sorte de comparaison constante, faisant frissonner mon cœur à des souvenirs intimes, et éveillent à chaque ligne des échos de ma vie de chaque jour.²⁵

²⁵ 'En lisant', *Chroniques*, vol. 2, p. 13.

L'identification découle de la comparaison que le lecteur établit entre son expérience personnelle et l'univers fictif ; comparaison qui résulte elle-même de la reconnaissance des référents culturels par le lecteur. Or, quoi de mieux que l'assimilation du lecteur au personnage pour initier l'acte comparatif ? Maupassant rappelle toujours à son lectorat qu'il partage un certain nombre de caractéristiques avec ses personnages.

Qui ne connaît cette joie de retrouver soudain, à mille lieues du pays, un Parisien, un camarade de collège, un voisin de campagne ? Qui n'a passé la nuit [...] à côté d'une jeune femme inconnue [...] ? [...] quelle charmante sensation [...] d'écouter son histoire, qu'elle conte toujours quand on s'y prend bien ! ('Rencontre', I, 440)

Et on se mit à plaisanter, comme plaisantent les gens des champs. ('Le Baptême', I, 1147)

L'emploi des pronoms 'nous' et 'on', l'utilisation d'expressions du type 'comme les autres', 'on (*verbe x*), comme (*verbe x*) les gens', les maximes, dépendances et comparaisons généralisent l'expérience, nivellent les sentiments et offrent au lecteur contemporain de Maupassant une image indéfinie qui pourrait fort être la sienne. 'Dans la société démocratique l'individu a plutôt affaire à l'infinie reduplication de soi qu'à l'autre, [...] il est toujours renvoyé à l'identique, au même. [...] On observe ainsi une *porosité* du moi qui se dissout dans la contemplation ou la fréquentation d'autrui et tente, douloureusement, de se replier dans son unité toujours suspendue.'²⁶ Et pourtant, malgré ces multiples appels à la reconnaissance, l'image se trouble pour le lecteur moderne. Truffés de jalons culturels difficiles à décoder pour le lecteur d'aujourd'hui, témoignages d'une époque passée, les écrits de Maupassant ont vieilli – ce qui n'est pas sans conséquence sur leur attrait quelque peu exotique.

3. Vers une familiarisation du lecteur ?

Pour le lecteur originel de Maupassant (Parisien aisé du XIX^e siècle), le stéréotype et le personnage moyen représentent un stade capital du processus cognitif : l'éradication des éléments complexes et individuels au profit de la simplification collective permet de saisir un personnage dans son intégralité. 'Simplified

²⁶ Thorel-Cailleteau, *Tentation*, pp. 16-17.

impressions are a first step toward understanding the surroundings and toward establishing clear, meaningful views. Simplification often helps to see an entire situation clearly, to overcome the bewilderment and confusion of numerous details.²⁷ En outre, la simplification correspond, selon la vieille loi de l'offre et de la demande, à un désir de reconnaissance rapide pour le lecteur et de recyclage commode pour l'auteur. Produites les unes à la suite des autres, publiées à la chaîne, les nouvelles des auteurs populaires de la deuxième moitié du XIX^e siècle s'accommodent mal du détail.

Ces existences rapidement esquissées dépendent pour une bonne part de la schématisation, de la répétition et de la simplification : en tant qu'auteur populaire, Maupassant est obligé d'obéir aux contraintes d'une production quasi industrielle et à ce qu'elle implique, le recyclage d'histoires et de personnages stéréotypés, le recours aux lieux communs.²⁸

Le qualificatif d'auteur populaire ne s'acquiert qu'à condition de répondre aux désirs du public contemporain. Sans aller jusqu'à prostituer sa prose, il faut présenter au lecteur ce à quoi il n'est pas étranger : le poncif n'est pas une représentation authentique de ce qui est, mais 'le résumé des idées vulgaires et banales *qu'on [s'en] fait*'.²⁹

C'est là la contradiction de l'art stéréotypique : en même temps qu'elle prétend dévoiler l'inconnu et dénoncer le cliché, la littérature ne saurait se passer de ce déjà-connu que le lecteur attend avidement ; 'le principe consiste à présenter au lecteur des éléments qu'il connaît déjà, à le faire entrer dans un univers dont il *reconnaît* les éléments pour les avoir déjà rencontrés ou conçus ailleurs'.³⁰ Parce qu'elle appartient *a priori* au domaine de l'inconnu, la représentation de l'étranger – au sens large du terme : qu'il soit effectivement représentant d'une autre nation ou simplement étranger au lecteur de Maupassant – représente sans doute la meilleure illustration de cette reconnaissance universelle : variant peu ou prou, elle conforte le lecteur dans ses propres clichés et ce faisant, elle génère un système clos relevant plus de la convention littéraire que de la perception personnelle de l'auteur (le stéréotype engendre le stéréotype). Pourtant, la représentation de l'étranger peut

²⁷ Asch, Solomon E. *Social Psychology* (New York : Prentice Hall, 1952), p. 235 (chapitre intitulé 'Knowledge of Persons and Groups').

²⁸ Lloyd, 'Stéréotypes', p. 10.

²⁹ Baudelaire, 'Du chic et du poncif', vol. 2, p. 468. Je souligne.

³⁰ Goyet, *Nouvelle*, p. 61.

amener le contemporain de Maupassant à la connaissance partielle de ce pourquoi il possède finalement peu de connaissances : ayant moins voyagé que l'auteur, tout élément, aussi stéréotypé soit-il, est bon à prendre. A la différence de nombreux autres personnages culturellement vraisemblables, l'étranger demeure un stéréotype temporellement invariable (c'est-à-dire que les cognitions des lecteurs contemporains et modernes s'accordent – une fois n'est pas coutume). Qui plus est, il revêt un traitement propre à l'isotopie maupassantienne.

Lorsque Maupassant évoque les étrangers, il ne peut le faire qu'en utilisant des éléments connus du lecteur. Même si l'auteur possède de ce qu'il décrit une vision plus complexe que celle de son lectorat, il lui faut généraliser, parce que la compréhension de l'Autre passe par la réduction. Au même titre que la description de son physique (roux, ventripotent), la caractérisation du paysan Normand – exotique pour le lecteur contemporain de Maupassant – se réduit toujours aux mêmes traits (pingre, malin, rusé) permettant ainsi au lectorat parisien une reconnaissance immédiate du type.

Grand, gros, beau gars, avec des favoris roux, à la normande, le teint fleuri, l'œil bleu, bête et gai, le ventre apparent déjà, il s'habillait avec une élégance tapageuse de provincial en fête.' ('Bombard', II, 365)

Maître Hauchecorne, économe en vrai Normand, pensa que tout était bon à ramasser qui peut servir. ('La Ficelle', I, 1081)

C'étaient de riches fermiers les Malivoire, des gens cossus, posés, respectés, malins et puissants. ('L'Aveu', II, 193)

Dans le dernier exemple, l'onomastique vient encore compléter le stéréotype, prévenant ainsi tout décodage erroné : les Malivoire sont d'emblée associés à la roublardise et la nouvelle démontrera en effet leur âpreté au gain. 'Les Dimanches d'un bourgeois de Paris' est tout entière placée sous le signe de cette réduction familiarisante. La description peu flatteuse des militantes féministes de la 'Séance publique' à laquelle assiste Patissot – lui-même un personnage-type – est en complète harmonie avec les idées reçues du lecteur moyen :

A droite, une délégation d'antiques citoyennes sevrées d'époux, séchées dans le célibat, et exaspérées dans l'attente [...].

Partout le type de la vieille fille inconsolable (dit trumeau) réapparaissait entre les faces rouges des bourgeoises. (I, 169-70)

Le lecteur attend du typique ; Maupassant lui en donne. Outre qu'il facilite l'entrée du lecteur dans la fiction, le stéréotype accélère le processus de connivence : l'ironie

de l'auteur étant perceptible dès la description initiale, il sera par la suite plus facile au lecteur d'appréhender les personnages selon le même mode de pensée que l'auteur.

Un peu plus tard, quelques militantes européennes interviennent. Là encore, l'entrée du lecteur dans la fiction présuppose une réduction systématique : le lecteur se trouve face à des énergumènes stéréotypés tant par l'aspect physique que par le langage – c'est-à-dire face à du connu.

Une Allemande parla d'abord. Obèse avec une végétation de filasse sur le crâne, elle bredouillait d'une voix pâteuse :

“Che feux tire toute la choie qu'on a ébrouée dans la fieille Allemagne quand on a chu le grand moufement des femmes barisiennes. [...]”

Une Italienne, une Espagnole, une Suédoise en dirent autant en des langages inattendus ; et, pour finir, une Anglaise démesurée, dont les dents semblaient des instruments de jardinage, s'exprima en ces termes :

“Je volé aussi apôté le participéchône de la libre Hangleterre à la manifestéchône...” (I, 171)

L'Allemande chuintante et imbibée de bière, l'Anglaise chevaline à l'accent invraisemblable (dans tous les sens du terme : pourquoi ‘Hangleterre’ ?) sont immédiatement reconnaissables car leurs caractéristiques appartiennent à la cognition collective. Maupassant se garde d'ailleurs bien de stéréotyper l'Italienne, l'Espagnole et la Suédoise, pour lesquelles le lecteur contemporain ne possède peut-être pas de références suffisantes. Le râtelier démesuré de l'Anglaise des ‘Dimanches d'un bourgeois de Paris’ trouve plus d'un homologue dans le corpus maupassantien : ‘Découverte’ met en scènes de ‘vieilles misses [...], ouvrant au vent leur mâchoire nationale, [qui] paraiss[ent] menacer l'espace de leurs dents jaunes et démesurées’ (I, 315). Description que l'on retrouve presque mot pour mot dans ‘Bombard’, dont la femme exhibe des ‘dents trop longues, toujours au vent’ (II, 367). Enfin, le narrateur de ‘Nos Anglais’ passe en revue divers indigènes britanniques avant de s'attarder sur les mâchoires de ces dames : ‘et elles ont des dents extérieures pour faire peur aux plats et aux hommes’ (II, 454).

L'utilisation de traits caractéristiques de l'étranger se teinte toutefois chez Maupassant d'un style très personnel ; la convention de stéréotypie n'entame en rien la capacité créatrice de l'auteur. Prenons par exemple la description des Espagnols dans une nouvelle de Balzac au titre hispanisant d'‘El Verdugo’ :

C'était une véritable Espagnole : elle avait le teint espagnol, les yeux espagnols, de longs cils recourbés et une prunelle plus noire que ne l'est l'aile d'un corbeau.

“Mon fils, manquerais-tu d'énergie espagnole [...] ?”

Mais c'étaient de vrais Espagnols qui se tinrent debout et sans faiblesse.³¹

Tout ce que Balzac trouve à dire sur les Espagnols est finalement qu'ils sont espagnols. L'utilisation du stéréotype, si elle permet d'éviter la description (ou tout au moins de la raccourcir considérablement), ne doit pas se faire au détriment de l'information, ni du style. La reconnaissance du typique présuppose une qualification un peu plus poussée qu'une simple déclinaison adjectivale répétée *ad nauseam*. Si elle est nécessaire à la compréhension du lecteur, la réduction requiert cependant une limite finie : un seul trait ne suffit pas à constituer un stéréotype efficace. Maupassant va plus loin que Balzac dans la mesure où il ne se contente pas d'affirmer la 'britannicité' évidente de l'Anglaise, mais ajoute au portrait des remarques qui, bien que relevant de la cognition collective, sont traitées de façon originale. Ainsi, outre son exubérante dentition, l'Anglaise se distingue par son aspect asexué ('elles ressemblaient à des poteaux télégraphiques qui auraient eu des crinières', 'Epaves', I, 328), les qualificatifs 'plates' ou 'sèches' revenant très fréquemment dans ce type de description. Le Britannique en général se caractérise de surcroît par sa comestibilité (voir le nombre important de comparaisons à divers aliments).³² Les Allemands ne sont pas en reste non plus, mais ce qui importe est moins la cible du stéréotype que son mode de fonctionnement interne. C'est 'la projection, sur le texte, des idées reçues du lecteur', puis leur répétition agrémentée d'une touche personnelle (ici, les caractères androgyne et alimentaire) qui garantissent la familiarisation d'un lecteur moyen avec ce qui pourrait lui être étranger.³³

La généralisation à l'œuvre dans la stéréotypie ('coiffée d'une drôle de façon, *comme elles se coiffent toutes*', 'Bombard', II, 367) se veut familiarisante. Cela dit, la stéréotypie est toujours susceptible d'engendrer ses propres clichés, car en même temps qu'elle permet d'établir une base de familiarisation essentielle à l'acte pragmatique, elle propage une connaissance au pire faussée, au mieux d'une grande platitude. Les évocations simplifiées de mœurs étrangères ou de paysages lointains 'sont des tentatives approximatives pour combler l'ignorance et propager la connaissance d'autres races, si partielle qu'elle soit' ; mais leur répétition génère

³¹ Godenne, René. *Nouvelles des siècles : 44 histoires du XIX^e siècle* (Paris : Omnibus, 2000), p. 14 ; p. 16 ; p. 17.

³² Lloyd, 'Stéréotypes', p. 17.

³³ Mitterand, 'Fonction', p. 486.

elle-même dans l'inconscient collectif une série de clichés.³⁴ Tout comme Madeleine Forestier décrit dans un *Bel-Ami* un continent sur lequel elle n'a jamais mis le pied, Maupassant – pourtant fort renseigné sur la chose – suit un mouvement généralisé dans la presse de l'époque.³⁵ La description de son Afrique – soit celle à laquelle son lectorat est étranger – passe par une familiarisation, certes nécessaire à la compréhension du lecteur, mais créatrice de clichés. L'Arabe se réduit à une poignée de données, toutes plus ou moins dépréciatives : voleur, roublard, menteur.

Qui dit Arabe dit voleur, sans exception. ('Le Zar'ez', p. 131)³⁶

Nul peuple n'est chicanier, querelleur, plaideur et vindicatif comme le peuple arabe. ('Le Zar'ez', p. 139)

Le Kabyle n'est pas nomade, mais sédentaire et travailleur. Or, l'Algérien n'a pas d'autre préoccupation que de le dépouiller. ('La Kabylie-Bougie', p. 192)

Les Arabes, par toute l'Algérie, se volent les uns les autres. ('La Kabylie-Bougie', p. 202)

Les récits de voyage de Maupassant se limitent dans leur grande majorité à des descriptions tenant plus du dictionnaire des idées reçues que de l'impression personnelle. Et lorsque l'auteur évoque les belles étrangères, donnant ainsi à ses chroniques des allures de guide du routard de la femme, il satisfait à une demande du lectorat en même temps qu'à une convention générique – ce que nous verrons dans le chapitre suivant.

Les femmes [arabes], belles et ardentes, sont ignorantes de nos tendresses. Leur âme simple restée étrangère aux émotions sentimentales et leurs baisers, dit-on, n'enfantent point le rêve.³⁷

Salut aux juives. Elles sont ici d'une beauté superbe, sévère et charmante. Elles passent drapées plutôt qu'habillées, drapées en des étoffes éclatantes, avec une incomparable science des effets, des nuances, de ce qu'il faut pour les rendre belles. ('Constantine', p. 221)

Les procédés de popularisation et de propagation du stéréotype utilisés ici avec les étrangers demeurent les mêmes dès lors qu'on élargit le cadre à l'ensemble des éléments avec lesquels le lecteur de Maupassant est peu familiarisé. Dans la

³⁴ Lloyd, 'Stéréotypes', p. 14.

³⁵ Suite à la publication de *Prose du Transsibérien* (1904), un admirateur demanda à Blaise Cendrars s'il avait réellement visité la Sibérie. Réponse de l'intéressé : "Qu'est-ce que ça peut faire puisque je vous y ai emmené ?"

³⁶ Les citations tirées d'*Au soleil* ('Le Zar'ez', 'La Kabylie-Bougie' et 'Constantine') proviennent de l'édition suivante : *Maupassant au Maghreb* : Au soleil, La Vie errante, prés. par Denise Brahimi (Paris : Le Sycomore, 198[2?]).

³⁷ 'Vers Kerouan', *La Vie Errante*, in *Œuvres complètes de Guy de Maupassant*, vol. 24 (Paris : Louis Conard, 1909), p. 241.

nouvelle, les paysages, les classes sociales, les régionalismes, les idiolectes subissent tous une réduction simplificatrice visant à déclencher chez le lecteur moyen un processus de reconnaissance du type. Or, ce faisant, Maupassant participe activement à enraciner dans l'esprit de son lecteur des expressions passées dans le domaine public et des concepts usés jusqu'à la corne. On l'a vu, le paradoxe de la caricature lexicale réside dans sa tentative d'anéantir le déjà-pensé tout en fournissant au lecteur des éléments pré-mâchés, et dans son but avoué de révélation du cliché, qui ne fait en réalité qu'en produire d'autre. 'It is evidently of the essence of caricature to be reactionary' : la réduction a quelque chose de prométhéen en cela que sa nature réactionnaire ne la met pas à l'abri d'une éventuelle auto-reconstitution sous une autre forme.³⁸ Comment, dès lors, le lecteur peut-il appréhender et comprendre le stéréotype ? Et quelle attitude peut-il adopter face à l'idée reçue ?

Le personnage stéréotypé et le personnage moyen présentent donc un double danger : celui d'engendrer leurs propres stéréotypes et, par-là même, de se maintenir en marge de la vraisemblance, dans le domaine du type littéraire, en lequel le lecteur ne saurait se reconnaître. De même que 'la suppression des événements rares [...] conduit à la suppression même des événements quotidiens',³⁹ la suppression de l'individualité d'un personnage au profit d'un unique trait caractéristique conduit à son manque de vraisemblance, et donc à une impasse en terme de pragmatique ; il s'agira donc pour l'auteur de rendre la caricature plus crédible. Un des procédés de vraisemblabilisation du personnage consiste à l'humaniser, selon un double mouvement mis en lumière par Vial : les personnages du corpus subissent soit une individualisation (*types individualisés*), soit un processus inverse, qui consiste à typiser des personnages au départ vraisemblables (*individualités typisées*).⁴⁰ Mais dans les deux cas, les personnages de la nouvelle retiennent un aspect potentiellement sujet à identification. Potentiellement seulement, car encore faut-il que le lecteur soit prêt à se reconnaître dans ces portraits peu glorieux.

D'un côté, le personnage emprunte toujours ses caractéristiques au monde de références du lecteur (sans quoi il ne saurait y avoir de reconnaissance possible),

³⁸ James, *Daumier*, p. 4.

³⁹ Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine* (Paris : Plon-Nourrit, 1899), p. 427.

⁴⁰ Vial, *Art*, p. 396.

selon ce que Ryan qualifie de 'principe de l'écart minimal'.⁴¹ De l'autre, 'le lecteur attribue à l'être romanesque les propriétés qu'il aurait dans le monde de son expérience.'⁴² Et pourtant, cet échange de données ne suffit aucunement à l'identification du lecteur au personnage moyen ou stéréotypé, tout au plus satisfait-elle celle au personnage individualisé. C'est que l'identification telle qu'on la conçoit traditionnellement n'est plus une gageure dès lors que la caricature entre en jeu : l'identification *secondaire*, ou psycho-identification (le lecteur s'identifie au personnage), a rarement cours – du moins pas immédiatement – dans les écrits mettant en scène des personnages tronqués de leur individualité. En revanche, la réduction au typique provoque plus souvent une identification *primaire*, non pas au sens freudien du terme, mais au sens de *reconnaissance et compréhension de l'univers du personnage par le lecteur*. Autrement dit, l'identification primaire permet de reconnaître son voisin alors que l'identification secondaire permet de se reconnaître. Il va de soi que l'accumulation démesurée de clichés – qu'elle serve à caricaturer un personnage ou qu'elle soit le produit involontaire de cette distanciation – rend caduque toute possibilité d'identification secondaire. Le cliché, au lieu d'être dénoncé et compris par le lecteur, n'en ressortirait que plus fort ; la littérature manquerait au devoir qu'elle s'était fixé d'annihiler le banal.

A moins que l'auteur ne sème le doute dans l'esprit de son lecteur ; car pour que s'enclenche le processus d'identification primaire, il faut qu'il y ait initialement doute – doute quant à la potentielle existence des personnages (le double mouvement d'humanisation des personnages), doute quant à la possibilité de leur ressembler et de s'exprimer selon les mêmes platitudes. Le dessein de Flaubert lors de l'écriture de son *Dictionnaire des idées reçues* – une 'apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d'un bout à l'autre, pleine de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire)' – ne correspond à rien d'autre qu'à cette élaboration du doute (lettre à Louise Colet ; 16 décembre 1852).

Il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de mon cru, et qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent. (*Ibid.*)

⁴¹ Ryan, p. 406.

⁴² Jouve, p. 36.

Tu fais bien de songer au *Dictionnaire*. Ce livre *complètement* fait et précédé d'une bonne préface [...] arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non, ce serait peut-être une œuvre étrange et capable de réussir, car elle serait toute d'actualité. (Lettre à Louis Bouilhet ; 4 septembre 1850)

L'intégration de l'idée reçue (moyen d'expression privilégié du personnage stéréotypé) dans les nouvelles de Maupassant la rend difficile à déceler. Et ce sera justement l'enjeu de la lecture que de l'extraire de ce carcan d'altérité pour ensuite la comparer à ce que le lecteur aurait pu dire lui-même. 'Quiconque est miné par la préoccupation du cliché se condamne à mesurer sans fin que l'écart par rapport à la parole commune ne peut en réalité jamais être définitivement marqué.'⁴³ Autrement dit, l'identification du lecteur au personnage stéréotypé dépend en grande partie de son identification au registre de ce dernier.

"C'est égal, nous vivons dans un drôle de siècle, dans une époque bien troublée." ('Opinion publique', I, 223-24)

Il choisit un dimanche, sans raison spéciale, uniquement parce qu'il est d'usage de sortir le dimanche, même quand on ne fait rien en semaine. ('Monsieur Parent', II, 609)

Parce que ces vérités générales ne sont pas soulignées par l'auteur, mais au contraire intégrées dans le texte, le lecteur peut ne pas les remarquer (les associer au langage de l'autre). Mais s'il reconnaît dans le registre du personnage des caractéristiques du sien, alors le procédé cognitif prend une valeur autrement plus intéressante. Nous verrons dans le chapitre suivant comment l'ironie verbale affecte le lecteur.

Tout comme certaines caractéristiques du personnage stéréotypé risquent de n'être pas comprises du lecteur contemporain de Maupassant, il est des références culturelles (notamment celles des codes sociaux) qui sont totalement perdues pour un lecteur moderne. Il suffit pour s'en convaincre de considérer l'important appareil critique qui accompagne aujourd'hui les écrits de Maupassant. 'Citing this general social discourse is a way of grounding a work in reality, of establishing a relationship between words and world which serves as guarantee of intelligibility' (*Structuralist*, p. 142). Mais pour qui, cette intelligibilité ? Le vraisemblable culturel, précisément parce qu'il renvoie à un contexte spécifique et susceptible de mutations, est sans doute le procédé qui vieillit le moins bien et donne à tout texte un côté 'daté' dès lors qu'énonciateur et énonciataire ne partagent plus les mêmes références. L'ouverture de *Bel-Ami* est à ce sujet particulièrement révélatrice : après avoir brossé le portrait d'un Georges Duroy séducteur, le narrateur présente un groupe de femmes.

⁴³ Thorel-Cailleteau, *Tentation*, p. 52.

Les femmes avaient levé la tête vers lui, trois petites ouvrières, une maîtresse de musique entre deux âges, mal peignée, négligée, coiffée d'un chapeau toujours poussiéreux et vêtue d'une robe toujours de travers, et deux bourgeoises avec leurs maris. (R, 197)

A travers cette simple phrase, c'est tout un code culturel qui est mis en jeu par l'auteur. En effet, comment le narrateur peut-il distinguer les ouvrières des bourgeoises ? Et, mieux, une maîtresse de musique ? Quels sont les attributs socioculturels qui permettent non seulement de différencier diverses classes sociales, mais également de deviner la profession ? Le lecteur moderne, pour peu qu'il soit familiarisé avec le contexte dix-neuviémiste, peut tout au plus alléguer une différence vestimentaire.

Le travestissement déclassant (un représentant d'une classe sociale élevée prétend appartenir au peuple) est un thème récurrent de l'isotopie maupassantienne. Dans *Bel-Ami* toujours, Madame de Marelle fait preuve d'une envie quasi obsessionnelle de déguisement : "c'est très gentil. Nous serons très bien ; une autre fois, je m'habillerai en ouvrière" (R, 269) ; "pendant le carnaval, je m'habillerai en collégien. Je suis drôle comme tout, en collégien" (R, 270). Elle assouvit son fantasme de déclassement social en fréquentant des bistrots mal famés et en se déguisant en ouvrière.

Elle arrivait au rendez-vous habituel vêtue d'une robe de toile, la tête couverte d'un bonnet de soubrette, de soubrette de vaudeville [...].

Elle se jugeait admirablement déguisée, et bien qu'elle fût en réalité cachée, à la façon des autruches, elle allait dans les tavernes les plus mal famées.

Elle avait voulu que Duroy s'habillât en ouvrier, mais il résista et garda sa tenue correcte de boulevardier, sans vouloir même changer son haut chapeau contre un chapeau de feutre mou. (R, 270)

Madame de Marelle, qui n'a du peuple qu'une connaissance très limitée, va elle-même se prendre au piège du stéréotype. Son encanaillement, tout comme son déguisement, sent le cliché et le factice. Le lecteur moderne en sait finalement aussi peu sur les usages vestimentaires d'une classe sociale que Madame de Marelle : lorsque Duroy refuse de troquer son chapeau haut de forme contre un chapeau de feutre mou, l'indication est de taille. De même, dans 'L'Ami Joseph', la description du travestissement de Joseph Mouradour laisse à deviner au lecteur moderne qu'il relève de la caricature : 'puis il monta dans sa chambre, pour se vêtir en paysan, disait-il, et il redescendit tout costumé de toile bleue, coiffé d'un chapeau canotier, chaussé de cuir jaune, dans un négligé complet de Parisien en goguette' (I, 838).

Les références culturelles ne sont cependant pas toutes aussi explicites. Ainsi, les codes sociaux qui régissent le comportement des femmes dans la première page

de *Bel-Ami* sont tout au plus de l'ordre de l'allégation. D'après l'affirmation du narrateur quant à leur classe sociale, le lecteur peut inférer que seules les femmes qui travaillent (c'est-à-dire, selon le contexte dix-neuviémiste, les ouvrières et les prostituées) peuvent sortir sans que soit nécessaire la présence d'un homme. Les jeunes ouvrières sortent en équipe, après le travail, alors que la bourgeoise qui se respecte doit être accompagnée de son mari. Plus mystérieuse encore pour le lecteur moderne est l'évocation de la maîtresse de musique. Qu'est-ce qui au juste constitue la marque d'une profession ? Les divers attributs qui permettent au narrateur d'en arriver à une conclusion aussi précise concernant la profession de cette femme sont aujourd'hui totalement perdus. S'agit-il de la tenue vestimentaire ou d'un comportement particulier ?⁴⁴ A la différence de la représentation de l'étranger qui est plus ou moins restée stable depuis le XIX^e siècle, bon nombre de stéréotypes varient temporellement. La vraisemblance culturelle, si elle déclenche un processus cognitif chez le lecteur contemporain de Maupassant, devient énigmatique pour le lecteur d'aujourd'hui. Néanmoins, cette perte partielle du sens n'entrave en rien la popularité de Maupassant et lui confère même un caractère exotique.

C'étaient de grosses dames aux toilettes farces, de ces bourgeoises de banlieue... ('En famille', I, 193)

Quel est celui de nous qui, arrivant en plein été dans ce qu'on appelle une station de bains, n'a pas rencontré un ami quelconque ou une simple connaissance... ('Epaves', I, 325)

Ces apostrophes de l'auteur à ses contemporains sont rendues caduques par le simple passage du temps. Les procédés de vraisemblance culturelle apparaissent aujourd'hui comme autant de signes désuets dont la perception échappe au lecteur moderne. La compréhension partielle des références culturelles ne représente cependant pas un enjeu majeur de l'acte pragmatique : pour une multitude d'indices culturels que le lecteur moderne a assimilés (au gré de ses lectures et grâce à une culture générale variable d'un individu à un autre), il ne reste que quelques zones d'ombre qui seront dans la plupart des cas explicitées par le contexte. 'Le personnage est donc, toujours,

⁴⁴ Comme me l'a très justement fait remarquer Christopher Lloyd, ce type de déchiffrement sera porté à son paroxysme par Arthur Conan Doyle. Dans le premier chapitre de *The Sign of Four* (précisément intitulé 'The Science of Deduction'), Watson défie Holmes de trouver le propriétaire d'une montre qui porte les initiales H. W. Holmes déduit aisément qu'elle appartient au frère aîné de Watson : "the W. suggests your own name. The date of the watch is nearly fifty years back, and the initials are as old as the watch : so it was made for the last generation. Jewellery usually descends to the eldest son, and he is most likely to have the same name as the father. Your father has, if I remember right, been dead many years. It has, therefore, been in the hands of your eldest brother." On voit à travers cet exemple que le génie déductif de Sherlock Holmes réside dans le décryptage d'indices aujourd'hui périmés.

la collaboration d'un effet de contexte [...] et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur.⁴⁵ La vraisemblance culturelle, même si elle donne au texte un petit côté daté, ne remet toutefois pas totalement en jeu son intelligibilité, et c'est même parce que la lisibilité globale des œuvres de Maupassant n'est pas remise en question par ces quelques références à un autre temps (qui font du reste leur charme) qu'elles sont encore populaires de nos jours.

4. Tentative de taxinomie

Afin d'illustrer cet attrait atemporel de la vraisemblance culturelle, nous allons maintenant montrer que l'auteur pioche dans une gamme limitée de personnages et qu'il réutilise toujours plus ou moins les mêmes éléments pour les caractériser. Pour ce faire, nous avons établi une classification concise de quelques types maupassantiens. L'étude, largement inspirée des travaux d'Hamon, renvoie à deux tableaux situés en fin de volume (appendices B1 et B2).

All lifelike characters, whether in drama or fiction, owe their consistency to the appropriateness of the stock type which belongs to their dramatic function. That stock type is not the character but it is as necessary to the character as a skeleton is to the actor who plays it.⁴⁶

Tout comme il existe des conventions de vraisemblance au sein desquelles l'auteur peut néanmoins évoluer de façon fort personnelle, il est des modèles de personnages conventionnels qui laissent place à la création artistique de chaque individu. Autrement dit, si les références culturelles qui qualifient les personnages-types appartiennent à un stock restreint de désignations, c'est l'univers d'un auteur particulier qui détermine les modèles de personnages employés. Il sera donc essentiel d'étudier des textes plus longs afin de comparer les divers procédés de construction *progressive* du signifié du personnage : à quel moment l'information apparaît-elle ? Le lecteur obtient-il une information complète ou partielle du personnage ? Quelles sont les conventions qui régissent ces données ? Ces données varient-elles d'un texte à l'autre ? Pour qu'elle soit compréhensible, une telle classification exige de procéder

⁴⁵ Hamon, 'Sémiologique', p. 126.

⁴⁶ Frye, p. 172.

à quelques réductions. En premier lieu, il s'agira de choisir un axe particulier : étudie-t-on la qualification, la fonctionnalité ou le mode de détermination d'un personnage donné ? Puisqu'il s'agit de démontrer comment les personnages sont rendus culturellement vraisemblables, ce sera la qualification qui sera mise en valeur.

Ensuite, il faudra déterminer un nombre limité de paramètres (ou traits), selon qu'on désire mettre l'accent sur telle ou telle qualification du personnage en question.

The process of selecting and organizing semes is governed by an ideology of character, implicit models of psychological coherence which indicate what sorts of things are possible as character traits, how these traits can coexist and form wholes, or at least which traits coexist without difficulty and which are necessarily opposed in ways that produce tension and ambiguity. (*Structuralist*, p. 237)

La description physique remplissant souvent chez Maupassant une fonction moralement ou socialement qualificative, nous l'inclurons comme premier paramètre de cette étude. Viendront ensuite les marques de ce que nous appellerons la 'vie intérieure' (traits de caractère, motivations, etc.), de ce qu'Hamon nomme *métonymie narrative* et qui correspond plus ou moins aux marques de l'argent (habitat et tenue vestimentaire), des capacités oratoires (qui, nous le verrons, renseignent sur l'adaptabilité d'un personnage à une certaine société) et enfin des codes sociaux.

Une analyse exhaustive de l'ensemble du corpus maupassantien s'avérerait très vite illisible, voire finalement peu pertinente dans la mesure où, l'auteur ayant recours à la typisation des personnages, ce qui est valable pour un texte l'est par extension pour d'autres. Il s'agira donc d'isoler un nombre réduit de types de personnages qui réapparaissent sous diverses formes dans le corpus. Puisque nous avons arbitrairement choisi de fonder l'analyse sémiotique des personnages sur *Bel-Ami*, nous nous contenterons des quatre types suivants : arrivistes, femmes du monde, prostituées, hommes d'influence – respectivement incarnés par Georges Duroy ; Mesdames Forestier, de Marelle et Walter ; une fille de joie prénommée Rachel ; Messieurs Forestier et Walter.

Nous procéderons ensuite à une analyse comparée des marques qui signifient ces personnages, à la fois dans les romans (*Mont-Oriol*) et dans des nouvelles de taille conséquente ('Boule de suif', 'La Maison Tellier', 'L'Héritage' et 'L'Inutile beauté'). Afin que l'analyse soit fiable, il faudra donc étudier un nombre de pages équivalent ; attendu que la présentation des personnage est relativement immédiate chez Maupassant et que les quelques attributs qui subissent un changement au fil du

texte (habit et logements de Duroy, pour ne citer qu'un exemple) ne sont pertinents que pour l'étude d'un texte isolé (une étude comparée qui recenserait toutes ces marques formerait matière à une autre thèse), nous nous concentrerons sur (environ) les vingt premières pages de chaque texte. Un blanc dans le tableau signifie soit que le qualificatif n'est pas du tout donné par le texte, soit qu'il l'est après la limite que nous nous sommes fixée.⁴⁷

Loin de fausser l'analyse, cette méthode permettra au contraire d'établir une hiérarchie de personnages – le 'héros' étant celui ou celle qui possède la qualification la plus complète d'entrée de jeu. Hiérarchie qui passe également par la fréquence de qualification : une qualification réitérée indique un personnage plus important qu'une qualification unique. Hamon différencie ainsi les critères quantitatifs (qui renvoient à la fréquence de la qualification) des critères qualitatifs (l'information peut-être donnée directement par le personnage lui-même, ou bien indirectement par un autre personnage ou le narrateur, ou bien encore, suggérée implicitement). La suggestion implicite – inscrite comme telle dans le tableau – signifie que le lecteur peut lui-même tirer une conclusion des divers indices donnés par le texte. Cela suppose bien entendu une familiarité avec le contexte et c'est sans doute à ce niveau que le processus cognitif diffère le plus sensiblement entre le lecteur contemporain et le lecteur moderne.

La compréhension que le lecteur acquiert du personnage découle de deux opérations fondamentales : une récupération empirique (fondée sur les faits : une parure de diamants implique la richesse – au moins apparente – de celle qui la possède) et une récupération symbolique (un faciès ingrat suppose une tare morale, selon la loi du fameux 'délict de sale gueule'). Par symbolique, il ne faut pas entendre aléatoire : 'symbolic reading is not free association but a rule-governed process' (*Structuralist*, p. 225). Au même titre que l'écriture, toute lecture relève de la convention, est programmée : le fait possède une base contextuelle vraisemblable et le symbole, parce qu'il induit toujours une polarité (bon / mauvais, riche / pauvre,

⁴⁷ Par exemple, le blanc laissé dans la case 'nom' pour Rachel s'explique par le fait que la prostituée n'est nommée qu'à la page 247 (soit au bout d'une cinquantaine de pages).

etc.), dirige l'interprétation du lecteur.⁴⁸ Parmi les paramètres que nous avons choisis, seul le premier (physique) concerne le symbole ; même si les autres ne sont pas toujours explicites (le luxe d'un logement qui ne serait pas décrit, mais simplement suggéré par le narrateur), ils renvoient au domaine empirique. Ainsi, le physique de l'arriviste est toujours avenant et son potentiel de séduction un atout majeur pour son ascension sociale. Duroy, aussi bien que Maze ('L'Héritage') est défini par l'adjectif 'irrésistible'.

Il avait [...] beaucoup de grâce dans le regard et une séduction irrésistible dans la moustache.
(R, 220)

Il passait dans le ministère pour entreprenant avec les femmes et irrésistible. (II, 54)

Si Lesable – toujours dans 'L'Héritage' – présente lui aussi certaines caractéristiques de l'opportuniste (orgueilleux rêvant de promotion), son physique déplaisant le situe d'entrée dans le domaine des perdants. Hypothèse qui sera vérifiée par les éléments de sa vie intérieure : bien que sa motivation initiale soit similaire à celle de Duroy, Lesable est au bout du compte moins arriviste que forcené du travail. Le zèle ne s'accommodant pas de l'opportunisme, Duroy et Maze parviendront à leurs fins en un minimum d'effort. Contrairement à la raison et à la prédiction selon laquelle "Maze ne manque point d'un certain mérite ; mais quand on veut arriver, il faut travailler plus que lui. Il aime le monde, les plaisirs. [...] Il n'ira jamais loin, par sa faute" (II, 15-16), Maze va très exactement là où il voulait aller, en s'appropriant la place de Lesable, socialement et sexuellement parlant.

La description de la vie intérieure des personnages étant chez Maupassant réduite à sa plus simple expression, ce sont d'autres marqueurs empiriques qui suppléent à ce manque informationnel. Ainsi, le logement et le vêtement, parce qu'ils varient en fonction de la position sociale du personnage, constituent une valeur sûre de l'interprétation. Dans l'isotopie dix-neuviémiste, le déclassement social se traduit par un changement de logement (on monte d'un étage à mesure qu'on s'appauvrit). Le père Goriot, après avoir amassé un coquet magot pour sa retraite, s'en voit dépouillé par sa progéniture et n'a d'autre choix que de changer d'habitat : 'vers la fin de la troisième année, le père Goriot réduisit encore ses dépenses, en montant au

⁴⁸ La notion greimasienne de *rôles actantiels*, indices polarisés qui permettent de classer les personnages et de 'déterminer des parcours narratifs différents' (*Du sens II*, p. 55), peut être assimilée à de la récupération symbolique.

troisième étage.⁴⁹ Dans 'La Parure', les Loisel, ayant perdu une rivière de diamants appartenant à l'amie de madame, s'endettent pour rembourser le bijou et se voient contraints de porter plus bas (ou plus haut, c'est selon) leurs aspirations au logement : 'Mme Loisel connut la vie horrible des nécessiteux [...] on changea de logement ; on loua sous les toits une mansarde' (I, 1204). Par logique inversée, l'ascension sociale de Duroy se traduira par des logements de mieux en mieux situés. A l'ouverture du roman, il vit dans une chambre crasseuse et se garde bien d'y amener des dames. Si la description de son logis n'intervient pas avant le troisième chapitre (bien que sa pauvreté soit suggérée implicitement), c'est que Duroy passe le plus clair de son temps chez les autres : l'apogée social et la garçonne sont encore loin. L'habit, en revanche, caractérise ce qu'on peut montrer et possède de sorte une importante capacité de dissimulation. Le vêtement est utilisé pour tromper les autres sur sa situation financière : le travestissement déclassant a pour antithèse le cache-misère et on retrouve chez Duroy, Maze et Lesable ce topos dix-neuviémiste qu'est la volonté de faire croire qu'on appartient à une classe supérieure.

Il portait un habit pour la première fois de sa vie. (R, 210)

C'était un beau garçon brun, vêtu avec une élégance exagérée, et qui se jugeait déclassé, estimant son physique et ses manières au-dessus de sa position. Il portait de grosses bagues, une grosse chaîne de montre, un monocle, par chic. (II, 4)

Il portait un habit noir, une cravate blanche et des gants blancs. Il fit un effet. [...] "J'ai l'habitude de ne jamais sortir le soir sans mon habit." Il saluait, le claque sous le bras, une fleur à la boutonnière. (II, 13-14)

Enfin, la capacité d'orateur de ces trois personnages en dit long sur leurs perspectives de carrière. Duroy réussit parce qu'il sait 'causer' au sens maupassantien du terme, c'est-à-dire avoir le verbiage plaisant (ou en gros, parler pour ne rien dire) : 'causer, madame, c'était jadis l'art d'être homme ou femme du monde ; l'art de ne paraître jamais ennuyeux, de savoir tout dire avec intérêt, de plaire avec n'importe quoi, de séduire avec rien du tout.'⁵⁰ Le lecteur contemporain appréciera l'importance d'un don qui le positionne *de facto* dans une sphère sociale à laquelle il n'appartient pas ... encore : parce qu'il sait charmer hommes et femmes par sa facilité d'élocution, Duroy possède un fort potentiel d'avancement social.

⁴⁹ Balzac, vol. 3, p. 71.

⁵⁰ 'Les Causeurs', *Chroniques*, vol. 1, p. 388.

Paramètre en outre invariable : aujourd'hui comme hier, le bagout ouvre bien des portes.

Il avait la parole facile et banale, du charme dans la voix [...]. Ils parlèrent [...] de toutes les choses courantes sur lesquelles on peut discourir indéfiniment sans se fatiguer l'esprit. (R, 220)

Au départ le favori de Cachelin (le père de la promesse), Lesable tombe en disgrâce, mais si c'est son infertilité qui décide de sa chute, son manque d'art oratoire la prépare. Alors qu'il 'précipitait ses paroles comme s'il n'eût jamais pu trouver le temps de terminer tout ce qu'il avait à dire' (II, 6), Lesable fait piètre figure à côté d'un Maze qu'on devine éloquent – cas dual de récupération empirique et symbolique.

Enfin, le code social détermine le caractère prédateur de l'arriviste. Dès les premières pages, tout lecteur peut inférer que Duroy vaincra un à un les obstacles à son ascension sociale puisqu'il est non seulement comparé à un sous-off en pays conquis (R, 200) – nécessité pour le lecteur moderne (peut-être) de connaître le contexte historique de la colonisation –, mais qu'en plus le texte emprunte largement au champ lexical du triomphe militaire : la qualification réitérée ne laisse pas de place au doute quant à la progression du personnage. Un élément perturbateur, cependant : lorsque le narrateur conclut que Duroy 'ressemblait bien au mauvais sujet des romans populaires' (R, 198), le lecteur moderne qui n'a jamais lu de romans populaires du XIX^e siècle a de quoi rester perplexe – encore qu'il lui soit possible, par transfert, d'alléguer que le 'mauvais sujet des romans populaires' présente à peu près les mêmes caractéristiques que celui des séries télévisées.

Toujours d'une grande beauté, souvent mariée à un homme médiocre, la femme du monde est la proie idéale de l'arriviste. Madame Forestier, mariée à un homme d'influence – qui ne cessera par la suite de déchoir au profit de Duroy – dégage un charme naturel auquel ce dernier n'est pas insensible : 'c'était un de ces visages de femme dont chaque ligne révèle une grâce particulière, semble avoir une signification, dont chaque mouvement paraît dire ou cacher quelque chose' (R, 213). La comtesse de Mascaret ('L'Inutile beauté'), quant à elle, 'était fort belle, svelte, distinguée avec sa longue figure ovale, son teint d'ivoire doré, ses grands yeux gris et ses cheveux noirs' (II, 1205) – les femmes du monde selon Maupassant sont rarement des laiderons. Cependant, contraintes sociales obligent, elles se retrouvent

mariées à des hommes dont la fatuité n'a d'égal que le physique ingrat – le tout allant souvent de pair avec un âge avancé. Madame Walter, 'une grande et belle femme, plus haute que lui, beaucoup plus jeune, de manières distinguées et d'allure grave' (*R*, 213-14), n'échappe pas à cette règle d'or qui réclame l'alliance d'une belle jeune femme à un homme riche et puissant, mais qui n'a pu parvenir à ce stade qu'à l'issue de nombreuses années. Et Christiane Andermatt, au physique aussi juvénile ('c'était une jeune femme blonde, petite, pâle, très jolie, dont les traits semblaient d'une enfant', *R*, 486) que son caractère est émotif (*R*, 508), doit, elle aussi, se plier à la norme sociale en 'consent[ant] à épouser ce gros garçon très riche, qui n'était pas laid, mais qui ne lui plaisait guère, comme elle aurait consenti à passer un été dans un pays désagréable' (*R*, 494). Si la femme du monde est parfaite pour la conquête, ce qui ne peut manquer de perturber le lecteur moderne est que le conquérant soit ouvertement encouragé, qui plus est par une femme (*R*, 219). Faire la cour à une femme mariée, voilà qui a de quoi intriguer le lecteur le plus averti ; et pourtant le ton dégagé qu'emploie Madame Forestier pour suggérer le méfait sous-entend l'entière normalité de ce code social.

Proie idéale ne signifie pas pour autant facile : car pour obtenir ces femmes du monde, il faut déployer des efforts – et beaucoup d'argent. Le faste de leur logis traduit, par métonymie, leur valeur fiduciaire et, par extension, le luxe de la conquête de ces femmes. Dans 'La Femme abandonnée', Balzac souligne déjà cette métonymie immuable entre l'habitat et l'habitante : 'elles semblent être scellées dans les maisons où vous les voyez : leurs figures, leurs toilettes font partie de l'immeuble, de la ville, de la province ; elles en sont la tradition, la mémoire, l'esprit.'⁵¹ Le luxe vestimentaire, *a priori* caractérisé par la richesse des tissus (cachemire pour Madeleine Forestier, soie pour Clotilde de Marelle), n'est toutefois pas l'apanage de la femme du monde. Ainsi, une prostituée soutenue peut également s'offrir de belles toilettes : aux Folies-Bergère, Duroy repère 'la soie sombre de [l]a robe' d'une prostituée (*R*, 208) et lorsque Boule de suif apparaît peu vêtue au milieu de la nuit, c'est 'sous un peignoir de cachemire bleu, bordé de dentelles blanches' (*I*, 102). Il ne semble pas, alors, qu'au XIX^e siècle, l'habit fasse encore le moine.⁵² Ce qui différencie la femme du monde de la professionnelle en

⁵¹ Balzac, vol. 2, p. 465.

⁵² Dès le XVIII^e siècle, le vêtement n'est plus garant de reconnaissance sociale : les individus de basse extraction se mettent à copier les classes supérieures (notamment lorsqu'ils sont à leur contact, comme

revanche, c'est la nuance d'élégance : au clinquant tapageur de la seconde s'oppose le raffinement subtil de la première. Nul besoin pour la femme du monde – par définition celle qui n'a socialement plus rien à prouver – d'étaler ses richesses ; aussi les marques du luxe se font-elles plus discrètes. Les couleurs criardes et les bijoux tape-à-l'œil sont bannis au profit d'un minimalisme qui se veut de bon goût. La rose rouge piquée dans les cheveux de Madame de Marelle révèle d'emblée la femme un rien bohème, en même temps qu'elle annonce son désir de travestissement. L'encanaillement est néanmoins mesuré dans la mesure où la couleur trop voyante est contrebalancée par la simplicité de la robe et la sobriété d'un bijou pourtant fort onéreux (R, 215). La subtilité intrinsèque du diamant (qui dit la richesse sans toutefois l'afficher ouvertement) se retrouve aussi chez la comtesse de Mascaret dont le diadème discret en contient une dose infinitésimale (II, 1215).

Enfin, la femme du monde façon XIX^e peut appartenir à deux catégories, caractérisées par les capacités intellectuelle et discursive de l'intéressée. D'un côté, la mondaine qui combine insouciance et spiritualité en d'admirables proportions : c'est la femme des salons qui peut parler de tout sans jamais faire montre de trop d'intelligence (Clotilde de Marelle et dans une certaine mesure, Christiane Andermatt). De l'autre, la figure de maturité, qui fait preuve soit d'une grande érudition, soit d'un sens commun (ou des affaires) plus développé que celui de sa chère moitié, nuançant ainsi le portrait d'un Maupassant misogyne au dernier degré. En refusant la procréation forcée à laquelle la soumet son mari, la comtesse de Mascaret s'inspire certes volontiers de la philosophie schopenhaurienne, mais témoigne surtout d'une compréhension de la Vie bien supérieure à celle du comte. Quant à Madame Forestier, elle est clairement derrière toutes les réussites de son mari et c'est elle qui lancera le jeune Duroy.

Forestier [...] échangeait avec sa femme des regards d'intelligence, à la façon de compères accomplissant ensemble une besogne difficile et qui marche à souhait. (R, 215)

Madame Forestier couvrait Duroy d'un regard protecteur et souriant, d'un regard de connaisseur qui semblait dire : "Toi, tu arriveras." (R, 218)

dans le cas des domestiques ou des prostituées) en dépensant leurs quelques deniers dans un habit bien fait. Madeleine Delpierre cite à ce propos l'exemple du marquis de Mirabeau complimentant l'habit de soie noire et la perruque bien poudrée d'un homme qui s'avéra être l'assistant de son palefrenier. *Dress in France in the Eighteenth Century*, trad. par Caroline Beamish (New Haven ; London : Yale University Press, 1997), p. 112.

Forestier tient sa femme en haute estime et la respecte comme son égale ; leur mariage est un échange de bons procédés : les calculs et l'intelligence de la femme au service de l'homme, qui peut les faire briller à leur juste valeur, en se les appropriant.

“C’est à dire qu’elle fait tout. Elle est au courant de tout, elle connaît tout le monde sans avoir l’air de voir personne ; elle obtient ce qu’elle veut, comme elle veut, et quand elle veut. [...] En voilà un trésor, pour un homme qui veut parvenir.” (R, 306)

A la mort de Forestier, le tandem se reforme, cette fois-ci avec Duroy, mais déjà bien avant le décès, Madeleine sent le vent tourner et remplace insidieusement le cheval en perte de vitesse par le jeune étalon prometteur. Dans une de ses chroniques, Maupassant souligne l’adaptabilité de la femme à tous les niveaux de la société en même temps que son manque de fonction au sein de cette même société :

Il existe chez l’homme de profondes différences d’intelligence créées par l’instruction, le milieu, etc. ; il n’en est pas de même chez la femme, son rôle humain est restreint ; ses facultés demeurent limitées ; du haut en bas de l’échelle sociale, elle reste la même.⁵³

L’auteur semble se contredire, car il existe chez Maupassant de nombreux exemples de femmes qui tiennent les rênes du ménage ; c’est que la restriction contextuelle de ce rôle a des répercussions sur leur prise de parole. Les capacités oratoires de ces deux types féminins du XIX^e sont en effet nettement déterminées par le contexte social : l’entente cordiale des époux Forestier, leur mariage arrangé (non plus tellement au sens pécuniaire, mais intellectuel du terme), dénotent un certain code social qui veut que la femme se cantonne à un rôle bivalent : ou bien charmante idiote (Clotilde) ou bien intellectuelle dissimulée (Madeleine). Alors que la mondaine doit pouvoir bavasser incessamment à propos de tout et de rien, la femme d’intérêts joue profil bas et se montre discrète dans ses propos : ‘elle eut un sourire plus visible, plus bienveillant ; et elle murmura, en baissant la voix : “Je sais”’ (R, 213).

A l’inverse, la prostituée se caractérise par le tapage. Tapage vestimentaire, mais aussi tapage verbal et social. Par définition perturbatrice de l’ordre établi et des bonnes mœurs, elle prend de la place dans tous les sens du terme. Grasse et bien en chair, elle attire l’œil des hommes. Une des pensionnaires de la maison Tellier, Rosa la Rosse, est représentée comme ‘une petite boule de chair tout en ventre’ (I, 259),

⁵³ ‘Chronique’, *Chroniques*, vol. 2, p. 99.

‘une enfant trop grasse, [...] une naine obèse’ (I, 264) qui rappelle en des termes presque identiques la description de Boule de suif :

Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. (I, 91)

Dans l’isotopie dix-neuviémiste, la femme de plaisir ne peut être consommée que si elle présente un certain embonpoint, signe de bonne santé, et par extension, de comestibilité. Le cannibalisme n’est jamais loin ; l’analogie entre la prostituée et la viande est un topos récurrent des nouvelles de Maupassant. Dans ‘Nuit de Noël’, le narrateur avoue ‘un faible pour les femmes nourries’ et conclut que ‘le visage, c’est le dessert ; le reste c’est... c’est le rôti’ (I, 696). Trouvant fort à son goût une prostituée qui arbore ‘un ventre d’oie grasse’, il se prépare à se griser de chair jusqu’à plus faim – avant de s’apercevoir qu’elle est enceinte. Avec cette nouvelle, Maupassant pousse les limites de la rondeur féminine à l’extrême ; aujourd’hui, cette attraction bestiale qu’exerçait alors la femme enveloppée est mal comprise d’un lecteur habitué au canon moderne du quasiment squelettique. Squelettique qui figure, au XIX^e siècle, le manque d’hygiène ou pire, la maladie. Les prostituées efflanquées sont chez Maupassant celles qui travaillent peu, car entre la côtelette saine et appétissante et l’os à ronger qui a de fortes chances d’être syphilitique, la question ne se pose pas. Le narrateur de ‘Nuit de Noël’ précise que ces femmes maigrelettes sont loin d’attiser sa convoitise : ‘elles étaient laides à donner une indigestion, ou maigres à geler sur pied si elles s’étaient arrêtées’ (I, 696).

Le maquillage, au même titre que le vêtement, complète l’ampleur du personnage : alors que les tissus aux couleurs criardes sont prêts à craquer sous l’embonpoint, les tons vifs qui signifient le tumulte permettent d’identifier la professionnelle en même temps qu’ils soulignent la métaphore de la chair. Chez la prostituée rencontrée par Duroy, tous les éléments (corps, robe, rouge à lèvres) se combinent pour donner l’image d’une femme animale, excitante parce qu’incarnant à la fois les désirs charnel (aux sens sexuel et alimentaire) et mortifère (une ‘plaie’) :

C’était une grosse brune à la chair blanchie par la pâte, à l’œil noir, allongé, souligné par le crayon, encadré sous des sourcils énormes et factices. Sa poitrine, trop forte, tendait la soie sombre de sa robe ; et ses lèvres peintes, rouges comme une plaie, lui donnaient quelque chose de bestial, d’ardent, d’outré, mais qui allumait le désir cependant. (R, 208)

Le vêtement, on l’a vu, manque considérablement de discrétion et s’il ne sert que modérément à distinguer la désargentée de la prostituée soutenue, l’artificiel et la

verroterie viennent dans les deux cas renforcer la caractérisation d'un personnage chez qui tout est factice : 'Madame, tout en bleu, en soie bleue-des-pieds à la tête, portait là-dessus un châle de faux cachemire français, rouge, aveuglant, fulgurant' ('La Maison Tellier', I, 264). Tout comme la tenue vestimentaire de la prostituée appelle le regard, sa voix cherche à être entendue. La prostituée, à l'inverse de la femme du monde, possède une voix tonitruante et un vocabulaire peu châtié : 'elle lui dit, d'une voix assez forte pour être entendue : "Tiens v'là un joli garçon, s'il veut de moi pour dix louis je ne dirai pas non"' (R, 208). Son corps replet, ses tenues chamarrées, son maquillage outré, la vulgarité de ses paroles et la sonorité d'une voix tenant plus du glapissement animal que de la mélodie sibylline concourent à en faire un être en marge de la bonne société, mais cependant incontournable par celle-ci.

Enfin, Maupassant cède souvent au mythe de la putain respectueuse. De Boule de suif qui manque d'étrangler un Prussien (I, 96) à la Rachel de 'Mademoiselle Fifi' qui en égorge effectivement un (I, 395), la prostituée fait souvent preuve de plus de civisme que ses compatriotes bien pensants.⁵⁴ En employant la maxime ('cette pudeur patriotique de catin qui ne se laissait point caresser près de l'ennemi', I, 103), Maupassant fait d'un concept personnel une valeur communément acceptée. Pour Madame Tellier, il s'agit justement de se conformer à cet autre stéréotype en substituant à la figure de la traînée l'image romancée de la valeureuse professionnelle. 'Enfin elle avait l'âme délicate, et bien que traitant ses femmes en amies, elle répétait volontiers qu'elles "n'étaient point du même panier"' (I, 257). Obsédée par le désir de se dissocier du reste des prostituées, Madame Tellier y parviendra car – autre maxime – 'le préjugé du déshonneur attaché à la prostitution, si violent et si vivace dans les villes, n'existe pas dans la campagne normande' (I, 256). Peu importe que la maxime soit vraie, il suffit qu'elle légitime la suite du discours aux yeux du lecteur : non seulement les personnages-types (qu'il s'agisse de l'arriviste, de la femme du monde ou de la prostituée) demeurent *grosso modo* les mêmes d'une nouvelle à une autre, mais leur caractérisation passe par un nombre limité de procédés qui revêtent toujours un caractère quelque peu arbitraire.

⁵⁴ Notons que *Bel-Ami* et 'Mademoiselle Fifi' sont les deux seuls récits de Maupassant qui associent le prénom 'Rachel' à la plus vieille profession du monde – simple coïncidence.

Enfin, l'homme d'influence (banquier, notaire, homme politique, agioteur, etc.) est lui aussi soumis à des critères invariables et à un traitement constant. Toujours gras, l'homme d'influence prouve sa réussite par son embonpoint. Le parvenu est celui qui dîne bien, à l'inverse d'un Duroy qui, au début du roman, compte scrupuleusement toutes ses dépenses. La première phrase de *Bel-Ami* met implicitement l'accent sur la nécessité pour le protagoniste de tenir un budget alimentaire drastique : 'quand la caissière lui eût rendu la monnaie de sa pièce de cent sous, Georges Duroy sortit du restaurant' (R, 197). Un peu plus tard, ayant rencontré Forestier, il lui avoue qu'il 'crève de faim' (R, 201) et un des premiers traits qu'il remarque chez sa vieille connaissance est qu' 'il avait maintenant [...] un ventre d'homme qui dîne bien' (R, 201). La dépendance induite par ce constat sous-entend la généralité d'un comportement atemporel qui veut que la réussite sociale se traduise par l'empatement. On retrouve en effet à la fois chez Walter et chez Andermatt ce signe physique de reconnaissance sociale, souvent doublé d'une certaine précocité (Forestier n'a que vingt-sept ans, Andermatt que la trentaine) :

Un petit gros monsieur, court et rond, parut [...]. C'était M. Walter. (R, 213-14)

Un peu trop gros déjà pour sa taille qui n'était point haute, joufflu, chauve, l'air poupard, les mains grasses, les cuisses courtes, il avait l'air trop frais et malsain. (R, 488)

A la lecture de ces indices, le lecteur peut inférer l'après *Bel-Ami* : Duroy parvenu finira lui aussi par s'épaissir.

Ce qui distingue surtout ces hommes de Duroy et permettra à ce dernier de les battre sur leur propre terrain, c'est un esprit aussi peu raffiné que leur corps. Monsieur Walter, 'député, financier, homme d'argent et d'affaires, juif et méridional, directeur de *La Vie française*' (R, 213-14), devrait incarner selon toute logique le calcul, l'intelligence et la distinction. Or, sa conversation est fort décevante : 'M. Walter [...] fit quelques plaisanteries, car il avait l'esprit sceptique et gras' (R, 216). Chez Maupassant, l'homme d'influence se nourrit d'idée reçues, ses propos ne sont qu'accumulation de clichés, le tout saupoudré d'une bonne dose d'assurance :

Andermatt, ravi, s'écria : "Tiens, tiens, c'est très fort, cela, très ingénieux, très nouveau, très moderne."

"Très moderne", entre ses lèvres, était le comble de l'admiration. (R, 489)

Andermatt ne se fâchait jamais et se prêtait à toutes ses plaisanteries, en homme supérieur, sûr de lui. (R, 517)

Assurance qui se manifeste également au niveau du discours. Les grandes facilités d'élocution de l'homme influent – Andermatt 'parlait avec une facilité étourdissante'

(R, 488) – sont ternies par sa fatuité et son arrogance : le narrateur note que Forestier ‘parlait en gaillard tranquille qui connaît la vie’ (R, 202). L’autorité et le prestige de Forestier au début du récit ne cesseront de décroître au profit de Duroy. Selon un processus de vases communicants, la mort d’un Forestier diminué voit la pleine expansion d’un Duroy ambitieux. C’est sa trop grande certitude en sa stabilité, à la fois sociale et verbale, qui va perdre Forestier – et dans une certaine mesure, Walter, qui se fait souffler sa femme et sa fille. Le message implicite est pourtant clair : mieux vaut rester sur ses gardes car sitôt que l’on se pense arrivé, un jeune loup sans scrupules et possédant des dons oratoires hors pair peut vous dépouiller de tout. Il n’est d’ailleurs pas exclus que dans l’après *Bel-Ami*, Duroy trouve plus malin (meilleur parleur) que lui et se fasse lui aussi plumer...

* * * * *

Ce chapitre a permis de constater que la plausibilité du texte – et plus particulièrement les attributs des personnages maupassantiens – n’a pas forcément besoin d’être en adéquation avec une quelconque réalité. Mieux encore, sur la reconnaissance de tel ou tel personnage-type par le lecteur, la réalité n’a que très peu de prise ; il suffit que soit suggéré ce que le lecteur *pense* être du domaine du réel. A travers l’utilisation fréquente de procédés relevant de la convention littéraire (tels que les maximes, les dépendances, les généralisations), Maupassant rend ses personnages culturellement vraisemblables et signe des récits à la fois personnels (la convention n’anéantit pas l’originalité) et fort lisibles. En effet, le fait que quelques éléments du texte semblent vieillir au lecteur moderne ne doit pas faire oublier que le texte dans son ensemble maintient une grande intelligibilité. Tandis que d’autres auteurs célèbres de la même époque (Goncourt, Bourget, Barrès) sont aujourd’hui tombés en désuétude, Maupassant est toujours lu – et surtout compris. Il faut donc croire que la vraisemblance culturelle à l’œuvre dans ses écrits est suffisamment discrète pour ne pas entraver la lecture du lecteur moderne. Reste à savoir si d’autres éléments textuels – tels que les thèmes, l’intrigue ou le métalangage – vont bénéficier de la même manière de ces conventions de vraisemblance et comment le lecteur (aussi bien contemporain que moderne, naïf qu’averti) va réagir face à elles.

Chapitre 5. Autres systèmes de conventions

*Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true,
il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi,
dans son cœur peut-être.¹*

Les conventions de vraisemblance qui régissent l'univers fictif de Maupassant ne sauraient se limiter ni aux personnages (stéréotypés ou moyens), ni à la référence culturelle qui accompagne ces derniers (maxime, dépendance, généralisation). Récursifs et polymorphes, les jalons socioculturels constituent un système de conventions littéraires qui, loin de se suffire à lui-même, en appelle d'autres. Ainsi, le genre et les variantes génériques du texte vont, peut-être plus encore que la vraisemblance culturelle, influencer sur les attentes du lecteur et programmer sa lecture. Quoi de plus conventionnel en effet qu'une forme littéraire figée ? Ou pas. La confusion des genres – souvent engendrée par le recyclage – peut être déroutante, mais permet cependant de repérer les procédés de codage et de décodage du texte. Deuxième système de conventions de vraisemblance, le métalangage (ou, chez Culler, le *conventionnellement naturel*) permet de gommer la littérarité du texte en faisant croire à un fait réel – et accroît ainsi les possibilités génériques du texte : s'agit-il d'une nouvelle ? d'une chronique ? d'une lettre ? Enfin, l'ironie, bien que s'apparentant au langage individuel de l'auteur, appartient en fait à la convention littéraire. Tandis que l'ironie dramatique (ou ironie de situation) se définit par sa fixité structurelle, l'ironie verbale assume une variété de formes qui relèvent cependant toutes de la vraisemblance culturelle : la boucle est bouclée, les quatre niveaux imbriqués les uns dans les autres de sorte que soit fermement maintenue la vraisemblance nécessaire à la compréhension du texte.

¹ Balzac, *Le Père Goriot*, vol. 3, p. 50.

1. Généricité et intrigue

Sous l'influence d'Aristote et de sa *Poétique*, les anciens distinguaient trois genres littéraires : le genre lyrique (ou poétique), le genre épique (ou narratif) et le genre dramatique (tragique ou comique). Entre le milieu du XVII  et le milieu du XVIII  siècle apparaît une nouvelle forme de fiction narrative, le roman, qui acquiert sa forme moderne aux alentours de 1750. Aujourd'hui, on a tendance à employer le terme 'genre' à toutes les sauces. Or, au même titre que le roman, la nouvelle constitue une *forme* (ou variante) du genre narratif, et non pas un genre à part entière ; de même, la chronique entre dans la catégorie générique de l'essai, mais n'est pas non plus un genre. Ceci dit, la thèse de Culler relative à la généricité d'un texte est par extension fort adaptable à son format : ainsi, tout comme l'attente du lecteur varie selon qu'on lui présente un poème ou un récit épique, le lecteur ne s'attend à trouver ni le même contenu ni la même structure dans une chronique, une nouvelle, un écrit de voyage et un roman. La nouvelle naturaliste ('L'Abandonné') et le récit fantastique ('Lui ?') mettent en jeu des structures conventionnelles fort différentes ; nous chercherons donc à établir quelles sont ces règles structurelles implicites qui dirigent l'attente du lecteur. Puis nous procéderons à l'étude comparée d'une chronique ('Un dilemme'), d'une nouvelle ('L'Inutile beauté') et d'un roman (*Bel-Ami*) ayant un contenu thématique similaire (l'adultère) afin de mettre en lumière les différences et ressemblances structurelles de ces trois variantes génériques et d'observer les différents parcours narratifs qu'elles commandent.

Le lecteur et ses attentes

Au premier abord, il peut sembler étrange d'associer une forme littéraire à une thématique et à son traitement (intrigue). 'Le genre [peut] être défini comme un horizon d'attente thématique et formel institutionnalisé' (Hamon, 'Clausules', p. 500). Dans une moindre mesure, le genre et la forme d'un texte peuvent déterminer certains thèmes : un poème lyrique traitera de l'amour, un roman naturaliste du désenchantement, etc. Ainsi, la chronique sera centrée sur des opinions (politiques, philosophiques, 'coups de gueules', etc.) qui ne constitueront dans la nouvelle ou le roman que de brèves digressions ; le roman abordera à son tour des thèmes qui

demandent une plus grande profondeur et dont les œuvres courtes (type chronique ou nouvelle) ne peuvent s'encombrer. Mais surtout, l'intrigue va varier en fonction du genre et de ses variantes : si 'plot is but the temporal projection of thematic structures' (*Structuralist*, p. 224), alors cette projection temporelle va se modifier sensiblement en fonction de la longueur du texte (qui se mesure également en temps : temps d'écriture, temps de lecture). A supposer qu'ils abordent des thèmes similaires, le roman, la chronique et la nouvelle ne vont pas les développer de la même manière. Plus important que ce constat est le fait que, ayant compris et assimilé les conventions de vraisemblance de ces trois formes, le lecteur prépare sa lecture en circonstance : le genre et ses variantes déterminent la suite possible des événements 'pour qui possède la "grammaire" du genre' – dans certains cas (comme la Comedia dell'arte, le western, le polar), jusqu'à la 'prévisibilité totale'.² Cette *prédésignation conventionnelle* des protagonistes, de leurs rôles, des thèmes et de l'intrigue en fonction du genre renvoie donc toujours à la compétence littéraire du lecteur. S'il sait qu'il lit un roman policier (et en connaît les règles implicites), le lecteur va chercher les indices qui vont le mener à la découverte du criminel (thématique) ; mais il sait également que ces indices vont apparaître à des intervalles variant selon la longueur du texte (intrigue). Par exemple, un polar dont l'assassin est démasqué dès le deuxième chapitre indique *de facto* au lecteur que des rebondissements sont à prévoir (que l'assassin n'est sans doute pas celui qu'on croit). De même, la lecture d'une nouvelle, d'une chronique et d'un roman déclenchent différents comportements de lecture.

Genres are not special varieties of language but sets of expectations which allow sentences of a language to become signs of different kinds in a second-order literary system. The same sentences can have a different meaning depending on the genre in which they appear. (*Structuralist*, p. 129)

Chaque genre et chaque forme narrative présente des conventions rendues intelligibles par le contrat de véridiction. En d'autres termes, ce qui est vraisemblable dans une variante thématique (par exemple, l'écrit fantastique) ou structurelle (la chronique ou la nouvelle) ne l'est que parce que le lecteur s'attend à trouver certains éléments essentiels à ce type de littérature. Pris dans un autre genre, ces mêmes éléments prendraient non seulement une autre signification (symbolique, procrastinatoire, purement digressive, etc.), mais auraient surtout de fortes chances

² Hamon, 'Sémiologique', p. 158.

de ne plus être recevables en tant que tels, c'est-à-dire d'être rendus invraisemblables. 'The function of genre conventions is essentially to establish a contract between writer and reader so as to make certain relevant expectations operative' (*Structuralist*, p. 147). Aucun texte littéraire, du roman réaliste (qui prône son attachement à 'l'effet de réel') au récit fantastique (censé se détacher de la réalité), ne saurait faire l'économie de cette coopération commandée par la généricité.

La lisibilité du texte fantastique passe par une structure qui demeure sempiternellement la même : mise en place de la réalité / destruction de cette dernière ; la poétique fantastique n'est rien d'autre que cette lente décomposition du normal au profit de l'étrange. Qu'il soit défini comme l' 'intrusion du mystère dans le cadre de la vie réelle', comme 'l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel' ou encore comme 'cré[ant] l'insolite au cœur du quotidien et [...] port[ant] à son degré suprême cette aptitude de la nouvelle à susciter l'inattendu', le récit fantastique doit lui aussi se plier aux règles de la simple plausibilité – plausibilité qui sera déterminée par le genre et la forme du texte littéraire.³ Pour que la dégradation mentale du protagoniste de 'Lui ?' soit recevable (c'est-à-dire pour qu'il y ait danger, contagion possible de la folie), il faut qu'elle intervienne à l'issue d'un cadre normalisant que le lecteur attend :

J'ose à peine t'avouer l'étrange et invraisemblable raison qui me pousse à cet acte insensé.
Je me marie pour n'être pas seul !
Je ne sais comment dire cela, comment me faire comprendre. Tu auras pitié de moi, et tu me mépriseras, tant mon état d'esprit est misérable.
[...] parce que... parce que... (je n'ose pas avouer cette honte)... parce que j'ai peur tout seul.
Oh ! tu ne me comprends pas encore. [...]
Ris si tu veux. Cela est affreux, inguérissable. (I, 870)

Si les conventions structurelles du récit fantastique n'étaient pas respectées (c'est-à-dire si le texte présentait d'emblée une série d'événements étranges sans légitimer le discours du narrateur par un cadre normalisant), non seulement les attentes du lecteur seraient déçues, mais l'histoire serait tout bonnement illisible. Le genre et les variantes (thématiques ou structurelles) d'un texte garantissent son acceptabilité.

³ Castex, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique en France* (Paris : Corti, 1951), p. 8 ; Todorov, *Introduction*, p. 29 ; Blin, Jean-Pierre. 'Nouvelle et narration au XX^e siècle : La Nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire ?', in *La Nouvelle : Définitions, transformations*, éd. par Bernard Alluin et François Suard (Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990), pp. 115-23 (p. 117).

Avec la nouvelle naturaliste, le lecteur attend une certaine structure caractérisée par l'irruption d'un élément perturbateur, puis le retour au calme apparent de l'ouverture. La célèbre critique de Sartre relative à l'ordre qui régit les nouvelles de Maupassant (*Qu'est-ce que la littérature ?*) témoigne non pas de l'idiosyncrasie de la lecture, mais de l'universalité de la convention générique.⁴ S'il est familiarisé avec la littérature naturaliste, le lecteur sait qu'il est impensable d'espérer un mieux-être, voire même un effort quelconque pour résoudre le problème ainsi posé. Lorsque la femme de 'L'Abandonné' et son amant vont rendre leur première visite à leur enfant naturel, il faudrait que le lecteur soit totalement vierge de connaissances littéraires pour imaginer une issue heureuse (les parents trouveraient un homme prospère et éduqué). Puis, quand est présenté le décevant rejeton, il faudrait encore une touchante naïveté pour croire à l'amélioration de son sort : "j'ai fait ce que j'ai pu. Sa ferme vaut quatre-vingt mille francs. C'est une dot que n'ont pas tous les enfants de bourgeois" (II, 232). Et en effet, son sort n'est misérable qu'aux yeux de la bonne société, c'est pourquoi son amélioration n'a pas lieu d'être. Seules les méconnaissances combinées des écrits de Maupassant, de la pensée naturaliste et de la forme courte peuvent laisser penser au lecteur que l'événement apportera un changement quelconque dans la vie des protagonistes : la nouvelle se clôt par un commentaire railleur du cocu ("très bien, ma femme a attrapé une insolation. J'en suis ravi. Vraiment, je crois qu'elle perd la tête, depuis quelques temps !", II, 233) qui fait écho à l'ouverture ("vraiment, je te crois folle, ma chère amie, d'aller te promener dans la campagne par un temps pareil. Tu as, depuis deux mois, de singulières idées. [...] Eh bien, allez attraper une insolation", II, 225).

Nos *sitcoms* modernes possèdent de nombreux attributs de la nouvelle : naissance d'un problème à régler, présence éventuelle d'une deuxième intrigue mineure, solution, et chaque épisode peut être regardé indépendamment des autres. Le roman populaire en épisodes présente en revanche des caractéristiques que l'on retrouve dans les *soaps*, à savoir : deux ou trois intrigues qui ne se juxtaposent pas (sinon, les solutions surviendraient toutes en même temps et l'intérêt du lecteur / du téléspectateur serait perdu), mais qui se déclenchent à divers moments-charnières de l'histoire, selon un système en paliers (l'équilibre final de l'intrigue A correspond au début de la perturbation de l'intrigue B, etc.). Enfin, pour soutenir l'intérêt du

⁴ Sartre, pp. 144-49.

récepteur, l'épisode doit se conclure sur la perturbation de l'intrigue C : un épisode en appelle un autre ('la suite à demain'). Toute intrigue est régie par un ensemble de conventions propres à son genre et au format que ce dernier adopte. Ces quelques comparaisons filmiques afin de démontrer à quel point ces conventions sont ancrées dans la cognition collective : il n'est donc pas indispensable au lecteur de posséder une connaissance très approfondie de la littérature dix-neuviémiste pour formuler des attentes quant à une structure particulière.

En règle générale, les formes que Maupassant utilise pour traiter le même thème sont nettement différenciées. Confronté à un thème spécifique (ici, l'adultère de la femme du monde), le lecteur s'attend à trouver dans la chronique ('Un dilemme') des opinions personnelles qui seront illustrées par l'exemple – mais recevront néanmoins un traitement différent – dans la nouvelle ('L'Inutile beauté') et le roman (*Bel-Ami*). Chronique surprenante de féminisme engagé, 'Un dilemme' lève le voile sur les raisons qui poussent la femme du monde à tromper son mari. Il s'agit d'un véritable plaidoyer, qui va donc nécessiter non seulement le passage à la première personne (qui correspond dans le cas de la chronique à l'auteur lui-même et non plus à un narrateur dont on rapporterait les dires), mais également de nombreuses apostrophes à un lectorat qu'il faut convaincre.

Je n'ai point la prétention d'indiquer des procédés pour obtenir dans les ménages une fidélité constante ; je me contenterai de constater que cette fidélité, dans l'état actuel de notre monde, est anormale. (331)⁵

Observons donc seulement la femme, qui, de l'avis de tous, doit rester fidèle à l'époux. Demeure-t-elle fidèle en réalité ? Vais-je être lapidé si je réponds : "Non" en général. Pardon, mesdames ! (332)

En outre, un plan clair est systématiquement annoncé : la chronique prend de nets accents de rhétorique – rhétorique qui serait maladroite dans une œuvre de fiction et qui rendrait donc cette dernière irrecevable comme telle.

On pourrait cependant raisonner ainsi, non sans justesse [...]. Un autre argument me touche infiniment plus. Il vient de loin et n'en est pas moins bon. (334)

Une seule solution reste encore. Celle que conseille l'infâme hypocrisie : sauver les apparences. (335)

La nouvelle et le roman peuvent de temps à autre s'accorder ces considérations générales qui forment le corps de la chronique, mais elles servent surtout à soutenir ce qu'elles illustrent par l'exemple (voir chapitre 2, Le 'Dire'). La longueur de la

⁵ *Chroniques*, vol. 1. Par la suite, les numéros de pages renverront à ce volume.

digression philosophique varie parfois selon celle du texte, mais ne saurait en aucun cas en constituer l'essentiel. Ainsi, dans 'L'Inutile beauté', quelques éléments du discours rationnel de la chronique sont repris par la comtesse de Mascaret ; mais leur fonction est d'étayer son histoire à elle.

Elle est *femme du monde*. Elle est *Parisienne*. C'est-à-dire qu'elle doit être la séductrice, la charmeuse, la mangeuse de cœurs ; que son rôle, son seul rôle, sa seule ambition de mondaine doit consister à *plaire*, à être jolie, adorable, enviable des femmes, idolâtrée des hommes, de tous les hommes ! [...] N'est-ce pas le devoir d'une femme de nous troubler ? (333)

"Et comme vous ne pouviez pas m'empêcher d'être belle et de plaire, d'être appelée dans les salons et aussi dans les journaux une des plus jolies femmes de Paris, vous avez cherché ce que vous pourriez imaginer pour écarter de moi les galanteries." (II, 1208)

Lorsqu'elle relate les moyens employés par son mari pour la rendre moins désirable – à savoir, les grossesses répétées – son discours rappelle très nettement certains arguments d'«Un dilemme» :

Mais, brutes que vous êtes, ô prêcheurs de fidélité matrimoniale, alors il faut supprimer du monde la Parisienne telle que l'a faite la civilisation, et n'admettre que la femme du foyer, la femme toujours occupée des soins du ménage, toujours chez elle à laver les enfants, à compter le linge, et simplement vêtue et modeste comme une oie. (333-34)

Ceci dit, la différence de traitement du thème réside dans le comportement particulier du comte de Mascaret. La chronique, elle, procède en sens inverse ; faisant la part belle à la discussion qui est sa raison d'être, elle s'encombre rarement d'exemples et ces derniers, situés en début de plaidoirie afin de la justifier, sont réduits à leur plus simple expression : 'voici M. Sardou qui reprend l'éternelle question du divorce. Un homme a épousé une femme qu'il croyait *honnête*. Elle le trompe. Il la chasse. Alors elle va traînant son nom d'infamie en infamie' (331). La chronique pressent un concept général et abstrait (l'avilissement de la femme par son retour au foyer) ; la nouvelle l'illustre par un exemple original et propre à un individu (la grossesse). En conservant ce même concept originel, on pourrait même imaginer d'autres méthodes d'enlaidissement qui constitueraient matière à d'autres nouvelles.

Il s'agit donc pour l'œuvre de fiction d'exemplifier implicitement des propos qui sont clairement formulés dans la chronique. La justification explicite ne peut, dans la nouvelle, faire l'occasion d'un long discours ; son utilisation est toujours circonscrite. Le lecteur, qui s'attend à trouver dans la chronique des propos le poussant à la réflexion, cherche en revanche dans l'œuvre de fiction l'illustration de ces propos, les considérations d'ordre général étant optionnelles et devant rester en marge de l'histoire elle-même (à la lecture, il n'est pas rare de 'sauter' ces passages).

Bel-Ami se dispense d'ailleurs fort bien de tout propos discursif. L'infidélité de Madeleine Forestier (devenue entre temps la femme de Duroy) est tout d'abord sous-entendue par l'important héritage qu'elle (et non son mari) reçoit de Vaudrec (*R*, 426-30) – un aveu tacite que l'on retrouvera dans *Pierre et Jean*. Puis elle est découverte en flagrant délit d'adultère avec Laroche-Mathieu (*R*, 454-58). Là encore, nul besoin de formuler l'évidence : l'adultère est non seulement justifié, mais rendu quasiment inévitable par la caractérisation d'une Madeleine tour à tour décrite comme Parisienne, femme du monde, belle, intelligente et intrigante. La vraisemblance culturelle vient donc appuyer la vraisemblance générique : la chronique (parce qu'elle occasionne rarement la présence de personnages) et la nouvelle (qui limite la caractérisation faute de temps) vont devoir justifier certains thèmes en tout ou partie.

Avouez-le, messieurs, dans le monde l'adultère, d'un côté comme de l'autre, est la règle presque constante, et la fidélité l'exception. Les hommes auraient tort de s'en plaindre. Les maris seuls ont le droit de réclamer, mais ils commencent presque toujours. (332)

En revanche, avec le roman, l'auteur dispose de plus de temps pour caractériser ses personnages et c'est cette même caractérisation qui lui permettra de se dispenser de nombreux commentaires. 'Quant à l'homme, il serait considéré comme un niais s'il ne continuait pas, après le mariage comme avant, son rôle d'homme galant' (332) : ce propos, tiré d'«Un dilemme», semble convenir parfaitement à un Duroy qui continue ses frasques de jeune homme après son mariage. Or, il serait superflu dans le roman : le portrait qui est dressé du personnage le prédispose déjà aux yeux du lecteur aux aventures post-maritales. Souligner par un concept abstrait ce qui est rendu flagrant par l'exemplarité d'un comportement reviendrait à produire une redondance inutile. La vraisemblance générique d'un texte dépend de l'assimilation de ses conventions par le lecteur et sa plausibilité résulte de leur utilisation conforme (c'est-à-dire en accord avec les attentes communes à la majorité des lecteurs).

Chronique / Nouvelle / Roman : Confusion générique et recyclage

Toutefois, 'what is made intelligible by the conventions of genre is often less interesting than that which resists or escapes generic understanding' (*Structuralist*, p. 148). En effet, le concept de généricité est toujours en passe d'être rendu caduc par sa propre définition, les variantes génériques fonctionnant bien souvent comme

autant de vases communicants : certains textes de l'édition de la Pléiade semblent plus s'apparenter à des chroniques qu'à des nouvelles ('Histoire corse', 'L'Homme-fille') et le recyclage chronique->nouvelle > roman est un principe-clé de la poétique maupassantienne. C'est que, tout comme la vraisemblance, la définition du genre varie historiquement. En outre, la généricité est assujettie à une lecture idiosyncrasique : ce qui apparaît clairement comme une nouvelle pour les uns peut très bien se définir comme chronique pour les autres ; dès lors, les attentes de tous les lecteurs ne s'accordent plus. Il serait également aisé de démontrer que si le lecteur se préparait volontairement à lire une chronique comme une nouvelle (c'est-à-dire modifiait consciemment ses horizons d'attente), le texte subirait une transformation fort peu préjudiciable.

Il en va ainsi de 'L'Homme-fille', qui présente de nombreux traits normalement caractéristiques de la chronique : pas d'histoire à proprement parler mais plutôt une série de réflexions sur un sujet particulier, une pléthore d'apostrophes au lecteur ('combien de fois entendons-nous dire', I, 754 ; 'il vous capte en une causerie de cinq minutes. Son sourire semble fait pour vous', I, 755) et des questions purement rhétoriques, c'est-à-dire destinées à soutenir l'argument central ('s'excuse-t-il ? On a envie de lui demander pardon ! Ment-il ? On ne peut le croire !', I, 755). Vial note d'ailleurs avec justesse l'aspect polymorphe de cette nouvelle, mais lui attribue un terme quelque peu discutable : le *conte-caractère*.

Cette œuvre ne mérite plus le nom de conte que par la volonté de son auteur, qui la mêla à ses contes ; ce faisant, il a créé une espèce nouvelle, le *conte-caractère*, où le conteur, sans consigner désormais aucun trait anecdotique, aucune image, ni aucun acte particulier, tire de son expérience le *portrait* anonyme d'un type de son temps.⁶

Le néologisme de Vial se distingue par son inutilité, car de nombreuses chroniques (présentées comme telles) se concentrent essentiellement sur ces portraits de contemporains : 'Politiciennes', 'Les Employés', 'Les Femmes de théâtre', etc. Cette forme n'est ni extraordinaire dans le corpus maupassantien ni même propre à l'auteur, puisqu'elle met en œuvre un ensemble de règles que l'on retrouve dans d'autres écrits. L'originalité réside dans le fait qu'elle soit régie par des conventions qui relèvent plus de la chronique que de la nouvelle, ce qui a pour conséquence de confondre le lecteur et de le faire modifier ses horizons d'attente. Face à une œuvre donnée comme une nouvelle (son inclusion dans l'édition de la Pléiade n'est pas du

⁶ Vial, *Art*, p. 478.

tout fantaisiste, puisque Maupassant avait choisi de l'insérer dans le recueil *Toine*), Vial, en lecteur consciencieux, a formulé certaines attentes relatives au genre. Attentes qui seront déçues : la reprise en volume de ce texte court a sans doute été motivée par un simple besoin de remplissage du recueil.

Enfin, la contamination d'une forme à une autre prend chez Maupassant un aspect de recyclage qui, s'il témoigne d'une volonté de production à la chaîne, permet également de donner des conseils de lecture : le dévoilement explicite des conventions d'écriture de tel ou tel genre permet de diriger ostensiblement les attentes du lecteur. En maintenant un élément invariable – à savoir, un contenu thématique similaire – nous étudierons donc un cas de contamination générique partielle entre deux nouvelles ('Marroca' et 'Allouma'), un roman (*Bel-Ami*) et un écrit de voyage tiré d'*Au soleil* ('Le Zar'ez').

'Marroca', 'Allouma' et les écrits de voyages de Maupassant reflètent et illustrent en bien des occasions l'expérience de journaliste de Duroy. Bien sûr, ces structures diffèrent sensiblement de celles du roman. En outre, et pour parler simplement, les deux nouvelles racontent une histoire : présence d'une intrigue, de quelques péripéties, et d'un événement clos, circonscrit par les nécessités de la diégèse. Les récits de voyages, eux, s'apparentent plutôt – car c'est là leur prime fonction – à des carnets de bord, à des impressions réunies pêle-mêle sous forme de recueil. La structure, moins essentielle, y sera donc nettement moins travaillée. Toutefois, il est des concepts conventionnels que l'on va retrouver sous diverses formes d'un genre à un autre. Lorsque Madeleine Forestier guide le jeune Duroy dans sa carrière de journaliste, les conseils qu'elle lui donne sont également ceux que Maupassant suit à la lettre dans ses chroniques, et même dans certaines nouvelles :

"Maintenant, nous allons commencer. D'abord, nous supposons que vous adressez à un ami vos impressions, ce qui vous permet de dire un tas de bêtises, de faire des remarques de toute espèce, d'être naturel et drôle, si nous pouvons." (R, 229-30)

Mon ami, tu m'as demandé de t'envoyer mes impressions, mes aventures, et surtout mes histoires d'amour sur cette terre d'Afrique qui m'attirait depuis si longtemps. (Marroca, I, 367)

Le savoir-faire qu'elle lui transmet de la sorte prend en réalité des allures de conseils de lecture, et non plus simplement d'écriture : en déconstruisant ainsi le travail de l'écrivain, Madeleine divulgue des conventions génériques qui restent normalement tacites. Ces conseils s'adressent effectivement à un lecteur qu'on souhaite amener dans les coulisses du journalisme, afin qu'il puisse déceler les règles qui régissent la

chronique. Nous avons vu qu'au niveau de la cognition collective, cet ensemble de conventions est *a priori* assimilé ; l'auteur dévoile ici ses artifices de façon manifeste : avec la compréhension du lecteur, on ne saurait prendre trop de précautions.

Lorsque le narrateur de 'Marroca' s'adresse à cet ami virtuel ('tu connais ces demeures si souvent décrites', I, 368), c'est en fait au lecteur qu'il lance un clin d'œil de connivence : il s'agit non seulement d'une adresse à peine déguisée au lecteur, mais également d'un résumé des lois de la chronique, où la description de l'exotique joue un rôle prépondérant. De même, Madeleine dévoile que ce que nous avons qualifié plus haut de 'guide du routard de la femme' relève plus de la norme de la chronique que de la particularité maupassantienne.

Et elle fit un petit chapitre de géographie politique et coloniale pour mettre le lecteur au courant et le bien préparer à comprendre les questions sérieuses qui seraient soulevées dans les articles suivants.

Puis elle continua par une excursion dans la province d'Oran, une excursion fantaisiste, où il était surtout question des femmes, des Mauresques, des Juives, des Espagnoles.

"Il n'y a que ça qui intéresse", disait-elle. (R, 231)

Les femmes sont belles par ici, grandes, et d'une rare harmonie de traits et de lignes. ('Allouma', II, 1099)

La femme arabe, en général, est petite, blanche comme du lait, avec une physionomie de jeune mouton. Elle n'a de pudeur que pour son visage. [...]

A quinze ans ces misérables, qui seraient jolies, sont déformées, épuisées par les dures besognes. [...] Elles semblent vieilles à vingt-cinq ans.

Leur visage, qu'on aperçoit parfois, est tatoué d'étoiles bleues sur le front, les joues et le menton. Le corps est épilé, par mesure de propreté. Il est fort rare d'apercevoir les femmes des Arabes riches. ('Le Zar'ez', p. 171)

Tandis que la confusion totale des genres accouche d'œuvres irrecevables (comme le démontre le commentaire de Vial à propos de 'L'Homme-fille'), la confusion partielle des genres et le recyclage permettent une lecture comparative à valeur hautement pédagogique (apprentissage du déchiffrement des conventions génériques). L'acceptabilité et la lisibilité d'un texte littéraire sont garanties dès lors que sont maintenues ces conventions génériques (c'est-à-dire lorsque le texte est conforme aux attentes du lecteur relatives au genre et à ses variantes) ; ou mieux, dès lors qu'elles sont renforcées par un mode d'emploi à l'intention des lecteurs. La vraisemblance générique n'est jamais bien loin du métalangage, ou du conventionnellement naturel.

2. Le conventionnellement naturel

Comme avec les autres niveaux, le but avoué du conventionnellement naturel est de dissimuler la fiction sous un semblant de réel, mais le principe de dissimulation est ici autrement plus visible. Les narrateurs qui certifient à cor et à cri la véracité de leur histoire, les manuscrits, documents et autres lettres ‘réellement trouvés’ par l’‘auteur’ nient *conventionnellement* tout recours à des procédés formels de création littéraire.

The fourth level involves an implicit or explicit claim that one is not following literary convention or producing texts which find their intelligibility at the level of generic *vraisemblance*. But of course, [...] the forms that such claims take are also literary conventions. (*Structuralist*, p. 148)

Cet anéantissement virtuel de la création fictionnelle (que Culler désigne ailleurs du nom de *self-conscious narration*)⁷ revêt en effet toujours la même forme, les conventions de ce niveau variant somme toute peu d’un auteur à un autre, d’un siècle à un autre : débat métalinguistique sur ce qui distingue le vrai du vraisemblable, enchâssement et éventuel retour au cadre, présence en texte de l’auteur, apostrophe au lecteur ou au narrataire.

Alors que Maupassant abhorrait les taxinomies réductrices et reniait toute appartenance à un courant littéraire, il s’est, à l’instar de ses contemporains naturalistes, maintes fois interrogé sur l’éternel problème de l’effet de réel, à savoir ce qui distingue le vrai du vraisemblable (notons au passage que l’auteur réunissait lui-même les œuvres des écoles naturaliste et réaliste sous le qualificatif d’‘Ecoles de la vraisemblance’).⁸ ‘Il y a donc gros à parier que la vérité possède une sœur jumelle, la vraisemblance, qui lui ressemble tant qu’on finit par les confondre.’⁹ Plausibilité ne signifie pas nécessairement véracité ; si le point de départ de nombreuses nouvelles fut un fait divers bien réel, il incombait néanmoins à l’auteur de broder une histoire tangible.¹⁰ Revenons sur cet axiome que Maupassant affectionnait tout particulièrement, puisqu’il l’utilisa en épigraphe à trois reprises : ‘le vrai peut

⁷ Culler, *Literary Theory*, p. 89.

⁸ ‘Romans’, *Chroniques*, vol. 2, p. 40.

⁹ Bury, Mariane. ‘Rhétorique de Maupassant ou les figures du style simple’, *Etudes normandes*, 3 (1988), 63-69 (p. 64).

¹⁰ Delaisement, Gérard. ‘De l’utilisation d’un fait divers dans quelques contes de Maupassant’, *Le Bel-Ami*, 7 (juin 1958), 11-12.

quelquefois n'être pas vraisemblable'. Le vers de Boileau dénonce l'invraisemblance de certaines situations pourtant véridiques.

Comme la nouvelle, le fait divers présente des éléments narratifs portés à leur paroxysme : dans le fait divers, il s'agit toujours d'événements qui transgressent la nature ou l'ordre normal du monde. Comme la nouvelle, il présente presque infailliblement une tension antithétique, sous la forme particulièrement claire du paradoxe.¹¹

Paradoxe double puisqu'on en arrive au point où la réalité dépasse la fiction, où la fiction demande un remaniement pour paraître réelle. Le cadre d'«Un drame vrai» laisse planer l'incertitude quant à la véracité de l'histoire enchâssée.

Voici qu'on me communique toute une histoire, arrivée, paraît-il, et qui semble inventée par quelque romancier populaire ou quelque dramatique en délire.

Elle est, en tout cas, saisissante, bien machinée et fort intéressante en son étrangeté. (I, 495)

Le retour au cadre, lui, souligne le comble, la dualité du fait divers, qui, bien que relevant du domaine du réel semble tout droit sorti des délires d'un romancier sans talent.

Voici les faits qu'on m'indique. On les affirme vrais. Les pourrions-nous employer dans un livre sans avoir l'air d'imiter servilement MM. de Montépin et du Bois-gobey ?

Donc, en littérature comme dans la vie, l'axiome : «Toute vérité n'est pas bonne à dire» me paraît parfaitement applicable.

J'appuie sur cet exemple, qui me paraît frappant. Un roman fait avec une donnée pareille laisserait tous les lecteurs incrédules, et révolterait tous les artistes. (I, 497)

Le rôle prépondérant du hasard semble effectivement indiquer la mauvaise fiction – alors qu'il s'agit *a priori* d'un fait réel (l'auteur ne tranche cependant pas sur ce sujet).

Dans 'Structure du fait divers', Roland Barthes définit deux traits du fait divers : la *relation de causalité* (disproportion entre cause et effet) et la *relation de coïncidence* (répétition des mêmes événements ou d'événements de nature similaire). Si ces deux types de relation sont caractéristiques du fait divers, ils ne le sont en revanche pas de la vie réelle, le fait divers étant par essence 'ce qui arrive aux autres'.

Causalité aléatoire, coïncidence ordonnée, c'est à la jonction de ces deux mouvements que se constitue le fait divers : tous deux finissent en effet par recouvrir une zone ambiguë où l'événement est pleinement vécu comme un signe dont le contenu est cependant incertain.¹²

Maupassant chroniqueur n'évoque rien d'autre que ce sempiternel dilemme opposant les faits bruts à leur traitement conventionnellement naturel (la littérarité) : 'la vie a

¹¹ Goyet, *Nouvelle*, p. 82.

¹² Barthes, Roland. 'Structure du fait divers', in *Essais critiques* (Paris : Seuil, 1964), pp. 188-97 (pp. 196-97). Ces deux traits correspondent au 'paradoxe' évoqué par Goyet (note précédente).

des écarts que le romancier doit éviter de choisir, étant donné sa méthode actuelle. Les nécessités impérieuses de son art doivent lui faire souvent même sacrifier la vérité stricte à la simple mais logique vraisemblance.¹³ Extrait qui se fait l'écho des préceptes résolument novateurs du 'grand marquis' :

On ne te demande point d'être vrai, mais seulement d'être vraisemblable [...] ne remplace point cependant le vrai, par l'impossible, et que ce que tu inventes soit bien dit ; on ne te pardonne de mettre ton imagination à la place de la vérité que sous la clause expresse d'orner et d'éblouir.¹⁴

Ne serait-ce qu'à des fins de simple plausibilité, le travail de l'artiste ne saurait donc se limiter à une copie conforme de la réalité.

Ce dernier se retrouve face à ce paradoxe qui consiste à donner à la réalité une tournure personnelle et subjective tout en se faisant néanmoins le garant de la vraisemblance. Mais rappelons-le, il ne s'agit pas de peindre la réalité dans sa totalité ('a *semblance* of truth', selon le bon mot de Coleridge) : 'il faut qu'il [l'écrivain] dise ce qu'il croit être la vérité ou qu'il mente.'¹⁵ La poétique réaliste ne prétend aucunement délivrer une unique vérité, mais au contraire multiplier les perspectives de lecture en donnant du réel une vision individuelle, donc subjective.

Tout cela dit que le "réel" est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de "fonction", que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole.¹⁶

Evidemment, rien n'est plus faux. La suspension de l'incrédulité de la part du lecteur ne peut survenir que lorsque sont réunies ces deux composantes antithétiques que sont l'établissement d'un contexte vraisemblable normatif (c'est-à-dire conforme à ses attentes) et son égrènement par la sensibilité d'un individu (le fameux proverbe zolien 'une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament').¹⁷ La réalité seule tuerait la littérature puisqu'un tel écrit s'assimilerait plus à un fait journalistique qu'à une œuvre littéraire. A l'inverse, une œuvre dénuée de plausibilité n'éveillerait aucun intérêt auprès d'un public incrédule. Lors de sa lecture, le lecteur

¹³ 'Les Bas-fonds', *Chroniques*, vol. 2, p. 102.

¹⁴ Sade, Donatien Alphonse François de. *Idée sur les romans* (Genève : Slatkine Reprints, 1967), pp. 37-38.

¹⁵ 'Autour d'un livre', *Chroniques*, vol. 1, p. 286.

¹⁶ Barthes, Roland. 'L'Effet de réel', in *Littérature et réalité* (Paris : Seuil, 1982), pp. 81-90 (p. 87).

¹⁷ Zola, Emile. 'Proudhon et Courbet', in *Ecrits sur l'art*, p. 44.

fait subir au texte un test de vraisemblance en procédant par va-et-vient réguliers entre le monde fictionnel et le monde réel (son propre bagage culturel). 'Even if the text is a fictional one, the comparison with the "real" world is indispensable in order to acknowledge the "verisimilitude" of the *fabula*.' Processus comparatif qui passe cette fois-ci par une suspension de la *crédulité* : 'he has to deparenthesize his suspension of disbelief.'¹⁸ Peu importe donc que la réalité ne soit pas, il suffit que soit appliquées les simples règles de la plausibilité, que soit donnée l'*illusion* du vrai. Attendu que 'croire, c'est participer à un même univers de valeurs à travers une figurativité donnée', l'art du nouvelliste résidera dans l'objectivation de cet univers.¹⁹

La marque du vraisemblable peut contaminer jusqu'au titre ('Une histoire vraie', 'Un drame vrai'), mais elle se retrouve plus particulièrement au niveau d'un cadre qui met l'accent sur la véracité du récit enchâssé. On distingue deux cas d'enchâssement conventionnellement naturels : ceux qui relèvent de la tradition orale (dialogue entre narrateur et narrataires) et ceux qui accusent l'héritage des années de chroniqueur de l'auteur (lettres, manuscrits, etc.). Les deux cas s'apparentent à ce que nous avons qualifié dans le chapitre 2 de *récits purement enchâssés* (caractère testimonial + structure en abyme + passage d'un niveau narratif à un autre).

Dans le premier cas, le dialogue joue un rôle essentiel dans la véridiction de l'histoire. La fonction de ce niveau de vraisemblance étant de 'forestall a possible objection on the reader's part [...] and [...] garner additional authority' (*Structuralist*, p. 150), le narrataire va se faire le porte-parole intratextuel du lecteur en exprimant son incrédulité initiale. Le cadre du 'Remplaçant' est entièrement bâti sur le scepticisme du narrataire à l'égard d'une rumeur qui ne semble pas fondée. La nouvelle débute sur un dialogue amputé de son début, remplissant ainsi la double fonction de rendre le récit plausible (thématique : l'enjeu de la narration sera de prouver la véracité de ce qui est avancé dans le cadre) et d'attiser l'intérêt du lecteur (structure : le lecteur n'a pas connaissance de l'avant-texte).

¹⁸ Eco, *Role*, p. 37.

¹⁹ Courtés, p. 64.

“Madame Bonderoi ?

- Oui, Mme Bonderoi.
- Pas possible ?
- Je-vous-le-dis.
- Mme Bonderoi, la vieille dame à bonnets de dentelle, la dévote, la sainte, l’honorable Mme Bonderoi dont les petits cheveux follets et faux ont l’air collé autour du crâne ?
- Elle-même.
- Oh ! voyons, vous êtes fou ?
- Je-vous-le-jure.
- Alors, dites-moi tous les détails ?” (I, 701)

Le doute du narrataire, manifesté par des questions puis réitéré à grand renfort de qualificatifs élogieux sur la personne de Madame Bonderoi, excite dans un premier temps la curiosité du lecteur. Le cadre souligne trop fermement la bienséance et la religiosité pour ne pas signaler le faux-semblant et l’apparence. Ce sera donc la fonction du récit enchâssé que de dévoiler la vérité. L’insistance du narrateur à ce sujet (marquée par les traits d’union qui détachent chaque mot) ne fait que confirmer cette hypothèse. La structure du ‘Remplaçant’ procède par transfert centripète (de l’extérieur vers l’intérieur du texte) : le narrataire traduit l’incrédulité première du lecteur alors que parallèlement, le narrateur soutient que son récit est vrai. Cette structure favorise la suspension d’incrédulité en éliminant tout scepticisme quant à la véracité des faits, et ce avant même que ne débute le récit. On se situe donc bien dans le domaine du métalangage, c’est-à-dire de la réflexion sur le double acte de lecture / écriture : tous les éléments donnés à l’intérieur du cadre ne font que refléter, en abyme, le contrat de véridiction.

L’affirmation de la véracité de l’histoire peut se retrouver à la fois dans le cadre et à l’issue du récit enchâssé (retour au cadre). Le cadre du ‘Voleur’ offre une illustration parfaite du précepte de Boileau sur le rapport paradoxal qui unit le vrai au vraisemblable :

“Puisque je vous dis qu’on ne la croira pas.

- Racontez tout de même.
- Je le veux bien. Mais j’éprouve d’abord le besoin de vous affirmer que mon histoire est vraie en tous points, quelque invraisemblable qu’elle paraisse.” (I, 463)

Ce n’est qu’une fois balayée l’incertitude quant à l’authenticité de l’anecdote que le narrateur peut la raconter. Libre au lecteur, ensuite, de suivre le narrataire dans sa foi absolue en la véracité de l’histoire ou de n’en admettre que certains points. L’essentiel étant que la plausibilité du récit ne soit à aucun moment remise en jeu, le narrateur du ‘Voleur’ souligne encore, par mesure de précaution, le caractère véridique de son récit en concluant : “mais le plus drôle de mon histoire, c’est qu’elle est vraie” (I, 467).

Plus rarement, le conventionnellement naturel se retrouvera dans la clôture, alors que la totalité du récit aura laissé planer le doute. L'impact sur le lecteur n'en est que plus soigné, dans la mesure où ce qu'il croyait être pure légende se révèle en fait être 'véridique'. Non seulement le cadre du 'Loup' n'annonce pas clairement une histoire authentique, mais en outre, le portrait qui est fait du narrateur second laisse à penser que le récit sera inventé :

M. d'Arville parlait bien, avec une certaine poésie un peu ronflante, mais pleine d'effet. Il avait dû répéter souvent cette histoire, car il la disait couramment, n'hésitant pas sur les mots choisis avec habileté pour faire image. (I, 625)

La qualité d'orateur de Monsieur d'Arville le classe d'emblée dans la catégorie des conteurs professionnels, c'est-à-dire de ceux qui ont dans leur manche quelques histoires divertissantes – mais imaginées. C'est tout au moins ce que peut penser le lecteur à la lecture de cet incipit ; le doute va donc subsister, car l'hypothèse de véracité n'est vérifiée que lors du retour au cadre :

Le marquis d'Arville se tut. Quelqu'un demanda :
 "Cette histoire est une légende, n'est-ce pas ?"
 Et le conteur répondit :
 "Je vous jure qu'elle est vraie d'un bout à l'autre." (I, 630)

Que la nouvelle relève de la tradition orale ou de la chronique, les trois positions possibles du conventionnellement naturel au sein du récit enchâssé (cadre et / ou retour au cadre) demeurent globalement les mêmes.

Le cadre de ces récits dont nous avons vu qu'ils présentent de grandes similitudes avec la chronique fait surgir la voix de l'auteur réel qui admet ouvertement s'être appuyé sur un fait divers, lui aussi bien réel, pour écrire sa nouvelle. Ce que Barthes appelle la *situation de récit*, soit 'l'ensemble des protocoles selon lequel le récit est consommé' (ni plus ni moins, l'ensemble des conventions narratives) est camouflé de sorte que fiction et réel se confondent.

Notre société escamote aussi soigneusement que possible le codage de la situation de récit : on ne compte plus les procédés de narration qui tentent de naturaliser le récit qui va suivre, en feignant de lui donner pour cause une occasion naturelle, et, si l'on peut dire, de le "désinaugurer".²⁰

A moins qu'il choisisse consciemment de mettre en doute la parole de l'auteur, le lecteur est contraint de croire en une histoire qui a au préalable reçu la caution de la presse. Le cadre d'« Histoire d'un chien » revêt un aspect typique des chroniques

²⁰ Barthes, 'Introduction', p. 44.

maupassantiennes : une introduction qui se veut d'actualité sert à amener une histoire connue de l'auteur ou vécue par lui, prenant ainsi une valeur de fait divers – mais toujours, l'accent est mis sur l'authenticité des propos.

Toute la Presse a répondu dernièrement à l'appel de la Société protectrice des animaux, qui veut fonder un *Asile* pour les bêtes. [...]

Les journaux, à ce propos, ont rappelé la fidélité des bêtes, leur intelligence, leur dévouement. [...] Je veux à mon tour raconter l'histoire d'un chien perdu, mais d'un chien du commun, laid, d'allure vulgaire. Cette histoire, toute simple, est vraie de tout point. (I, 314)

Dans 'Une lettre' et 'Cri d'alarme', la création littéraire (la fiction) semble nulle : l'auteur s'adresse directement à son lectorat, à qui il explique son choix de publier une lettre qu'il affirme avoir reçue.

Dans notre métier, on reçoit souvent des lettres ; il n'est point de chroniqueur qui n'ait communiqué au public quelque épître de ces correspondants inconnus.

Je vais imiter cet exemple. [...]

Par moments aussi ces épîtres donnent beaucoup à réfléchir : ainsi, celle que je me fais un cas de conscience de communiquer au public. ('Une lettre', II, 492)

J'ai reçu la lettre suivante. Pensant qu'elle peut être profitable à beaucoup de lecteurs, je m'empresse de la leur communiquer. ('Cri d'alarme', II, 838)

L'auteur fait face à une double obligation : en même temps qu'il doit justifier son choix de publication (expliquer l'absence de création littéraire par l'intérêt du public), il doit légitimer cette même absence (prouver qu'il a réellement reçu cette lettre) :

Mais avant de transcrire ici des fragments, tous les fragments essentiels de la lettre qu'on m'a adressée, il est nécessaire de prévenir mes lecteurs que je ne me moque pas d'eux, que cette lettre je l'ai reçue, bien reçue, par la poste, avec un timbre sur l'enveloppe qui portait mon nom, et qu'elle était signée, oui, signée, très lisiblement. ('Une lettre', II, 493)

Je livre cette lettre, sans y rien ajouter, aux réflexions des lectrices et des lecteurs, mariés ou non. ('Cri d'alarme', II, 844)

La simple transcription, au même titre que la création, nécessite donc une préalable authentification. Quelques paramètres varient toutefois : la longueur du cadre peut s'étendre sur plusieurs pages et se faire insistante ('Une lettre'), tout comme elle peut ne pas excéder quelques lignes ('Cri d'alarme').

Alors que le conventionnellement naturel à l'issue du récit est une composante rare du récit enchâssé de tradition orale, on la retrouve très fréquemment dans les récits s'apparentant à la chronique. Et même, cette marque finale confère au texte sa genericité. 'On est donc tenté d'observer là une certaine confusion entre le document et le texte [...] on constate une espèce de perversion du genre et on touche

très exactement au point où l'écrivain naturaliste maquille son texte en document.²¹ L'élément conventionnel (généralement la locution figée 'pour copie' adjointe au nom ou au pseudonyme de l'auteur) cautionne le récit en même temps qu'elle induit une nature journalistique dans un texte qui jusque-là se définissait par sa littéarité. Ce sont particulièrement les lettres qui bénéficient de cet apport de la chronique : 'Le Baiser', 'La Moustache', 'Les Caresses', 'Lettre trouvée sur un noyé', 'Lettre d'un fou' subissent toutes ce niveau de vraisemblance final. Alors que le lecteur pensait lire une nouvelle épistolaire comme Maupassant en a du reste produit beaucoup ('Mots d'amour', 'Vieux objets', 'En voyage' I, 431, 'Confessions d'une femme', 'Correspondance', 'La Relique', 'Lui ?', 'Enragée ?'...), la locution 'pour copie' ou sa variante 'pour copie conforme' ('La Moustache') transforme le récit en lettre vraiment reçue, et la fiction en réel. Il s'agit donc ici de simuler la transcription là où création littéraire il y a eu. Il arrive parfois que l'élément conventionnel soit plus long que la simple notation 'pour copie' :

Ces deux lettres, écrites sur du papier japonais en paille de riz, ont été trouvées dans un petit portefeuille en cuir de Russie, sous un prie-Dieu de la Madeleine, hier dimanche, après la messe d'une heure, par

MAUFRIGNEUSE. ('Les Caresses', I, 956)

Le jeune homme sur qui cette lettre fut trouvée a été repêché hier dans la Seine, entre Bougival et Marly. Un marinier obligeant, qui l'avait fouillé pour savoir son nom, apporta au journal ce papier et le remit à

MAUFRIGNEUSE. ('Lettre trouvée sur un noyé', I, 1143)

La vraisemblance est optimisée : l'intervention d'un chroniqueur qui est entré en possession de ces missives est censée annihiler toute espèce de doute quant à l'existence véridique de ces lettres – technique plus confondante pour le lecteur que la locution 'pour copie' utilisée seule.

Le conventionnellement naturel est au bout du compte le niveau de vraisemblance le plus aisément décelable et auquel la subtilité fait le plus défaut. L'effort de dissimulation des conventions d'écriture y est trop appuyé pour passer inaperçu. En même temps qu'il simule l'absence de création littéraire en faisant croire à une simple retranscription du fait divers, le texte littéraire camoufle mal sa littéarité – littéarité qui se définit, comme on l'a vu, par un déni fort conventionnel des conventions littéraires. Cependant, ces conventions (discours métalinguistique, authentification par l'enchâssement, adresse au lecteur) ne remplissent pas qu'un rôle

²¹ Thorel-Cailleteau, *Tentation*, p. 481.

marginal : elles assurent la coopération du lecteur et confèrent au texte sa qualification générique. Les deux niveaux de vraisemblance que nous venons d'étudier – et qui portent respectivement sur le genre et le métalangage – sont donc intrinsèquement liés.

3. L'ironie : Convention protéiforme

Enfin, le dernier niveau de vraisemblance selon Culler concerne les techniques d'ironie et de parodie. Comme avec les autres niveaux, l'acceptabilité des textes ironiques et parodiques relève de la compétence d'un lecteur qui doit procéder à une lecture différentielle : seront ainsi considérés comme ironiques ou parodiques les éléments du texte qui présentent un écart par rapport aux normes d'écriture de l'auteur – écart non pas aléatoire, mais lui aussi conventionnel. Ce dernier niveau n'est adaptable à Maupassant qu'en supprimant tout bonnement la part faite à la parodie. Maupassant fut parodié (comme nous l'avons vu avec 'Le Boudin', de Lemaitre), mais jamais ne parodia. Si l'on retrouve par endroits quelques références à ses contemporains, il n'existe pas dans le corpus de texte qui soit parodique au sens strict du terme.²² En revanche, les exemples d'ironie maupassantienne sont nombreux et peuvent en outre se fixer sur diverses cibles – ce qui explique que dans l'introduction à la deuxième partie, nous n'avons pas attribué l'ironie à un élément en particulier. Il est en effet des thèmes, des expressions linguistiques et surtout des types de personnages (tel le bourgeois) plus favorables que d'autres à l'ironie. Bien qu'elle se situe un peu à l'écart des autres niveaux de vraisemblance, l'ironie entretient un rapport solide avec la vraisemblance culturelle (les personnages-types sont toujours contemporains de l'auteur et varient donc en fonction du contexte historique).

²² 'La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou *parodie minimale*, consiste [...] à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots'. Genette, *Palimpsestes*, p. 24.

Ironie dramatique / Ironie verbale

Il faudra tout d'abord distinguer ce qui relève de l'ironie dramatique (ou ironie de situation, ou encore ironie référentielle : 'contradiction entre deux faits contigus [...] attachés à une même séquence signifiante') de ce qui relève de l'ironie verbale ('contradiction entre deux niveaux sémantiques [...] attachés à une même séquence signifiante').²³ La première passe par une préalable distanciation et trahison du personnage, et a fréquemment – mais pas uniquement – recours au personnage moyen et aux personnages typisés que nous avons étudiés dans le chapitre précédent. Culler la définit plus précisément comme 'the contrast between a protagonist's vision of the world and the contrary order which the reader, armed with foreknowledge, can grasp' (*Structuralist*, p. 154). L'ironie dramatique met donc en lumière une dichotomie entre le mode de pensée erroné d'un personnage et la réalité de sa situation (elle, appréhendée par le lecteur). 'En famille' joue à merveille sur ce double registre : croyant sa mère trépassée, un médiocre employé de bureau s'attelle aux préparatifs, s'octroie un congé sans en informer son supérieur (le lecteur flaire le retournement de situation) – et sa mère ressuscite après ce qui n'était qu'un long coma.

C'était pourtant l'occasion rêvée pour Monsieur Caravan de se distinguer des autres : pour une fois qu'il lui arrive une aventure originale, il en profite pour colporter la nouvelle alentour. Mais chaque tentative de distinction va se solder – comme le lecteur s'en doute – par un cuisant échec. Avant le retournement final, l'ironie dramatique suivra un processus conventionnel : elle comportera une prémisse (selon le mode de pensée du personnage), suivie d'un ou plusieurs indices indiquant au lecteur la possibilité d'un changement de situation. Dans le cas de Caravan, l'ironie dramatique affectera deux prémisses : la propagation d'une fausse information et l'absentéisme non motivé.

²³ Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 'Problèmes de l'ironie', in *L'Ironie : Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1976), pp. 10-46 (p. 17).

Prémisse 1

Alors un besoin lui vint de raconter la catastrophe à quelqu'un, d'exciter la commisération. de se rendre intéressant. (I, 206)

Prémisse 2

“Il faut aussi prévenir au ministère”, dit-il. Elle répondit : “Pourquoi prévenir ? Dans des occasions comme ça, on est toujours excusable d'avoir oublié. [...] – Oui, tu as raison c'est une riche idée. Quand je lui annoncerai que ma mère est morte, il sera bien forcé de se taire.” Et l'employé, ravi de sa farce, se frottait les mains en songeant à la tête de son chef. (I, 208-09)

Indication

Il constata même qu'aucune décomposition n'apparaissait encore, et il en fit la remarque à sa femme. (I, 214)

Conséquence 2

“Qu'est-ce que je vais dire à mon chef ?” (I, 218)

Le point-charnière qui permet de passer de la prémisse à la conséquence est localisé dans l'indication, pourtant fort succincte, qui va offrir au lecteur vigilant la connaissance anticipée ('foreknowledge') nécessaire au décodage de l'ironie dramatique. L'existence et la place de cette charnière relèvent, on le voit, de conventions propres à l'ironie. Il en va de même pour la conséquence qui, si elle apporte un supplément de qualification du personnage, sera formulée (conséquence 2) et placée le plus tard possible dans la narration afin d'en soigner l'impact (dans le cas présent, il s'agit de la dernière phrase de la nouvelle). Toutes les conséquences n'ont pas nécessairement besoin d'être explicitées : une récurrence de la glose annihilerait le pouvoir d'évocation du texte littéraire (sa résonance). Ici, la première conséquence est implicite : c'est au lecteur d'imaginer comment Caravan va s'y prendre pour répandre la nouvelle rectifiée et quelles seront les implications de cette révélation sur sa vie future (commentaires railleurs et réprimandes là où il attendait compassion et commisération). Laisser au lecteur le libre-arbitre de l'interprétation ironique revient encore à opérer sur un mode conventionnel.

L'ironie verbale possède quant à elle une structure moins figée et donc plus complexe car susceptible de mutations. De ses aspects multiples et variés, nous en retiendrons deux (*conflicts of belief* et *clashes of style*) qui se subdivisent chez Maupassant en trois ramifications (calque intertextuel, mode indirect libre, alliance cocasse de mots). Dans son ouvrage *The Rhetoric of Irony*, Booth note que le texte abrite différents types d'indices qui vont permettre au lecteur de repérer l'ironie

verbale et donc de l'interpréter correctement (l'ironie sera alors qualifiée de *stable*)²⁴ – parmi eux, l'incompatibilité d'opinions (*conflicts of belief*) et l'assemblage incongru de styles (*clashes of style*). Le premier type d'indices correspond à un écart idéologique par rapport au système de pensées tenu pour propre à tel ou tel auteur : 'we are alerted whenever we notice an unmistakable conflict between the beliefs expressed and the beliefs we hold *and suspect the author of holding*.'²⁵ Le deuxième renvoie à un écart stylistique d'avec la manière dont s'exprime *normalement* l'auteur : 'if a speaker's style departs notably from whatever the reader considers the normal way of saying a thing, or the way normal for this speaker, the reader may suspect irony.'²⁶ Booth met donc l'accent sur la valeur extrinsèque de l'ironie verbale : pour être appréhendée comme telle, l'ironie nécessite de la part du lecteur qu'il se détache du texte afin de comparer sa lecture à un contexte normatif (le langage et les opinions habituels l'auteur).

Encore faut-il pour cela que le lecteur sache ce qui constitue le contexte normatif de Maupassant.

Le récepteur du message adopte une attitude de décodage très différente selon qu'il connaît le locuteur ou le groupe idéologique dont il se fait le porte-parole – mobilisant alors dans le processus de lecture toutes les "informations préalables" qu'il possède –, ou selon qu'il ne sait rien du sujet parlant – auquel cas toutes les informations énonciatives doivent être extraites de l'énoncé lui-même.²⁷

Chez Maupassant, ces 'informations énonciatives' vont souvent se fixer au niveau de la typographie, qui va signaler la différence d'opinion par un mot ou une expression d'un langage dont l'auteur se désolidarise. 'En famille' offre une gamme assez complète de ces procédés d'ironie verbale ; la voix moqueuse de l'auteur y est en effet perceptible à plusieurs niveaux du texte. Caravan est tout d'abord présenté comme un 'ennemi des *nouveautés*' (I, 195) avec une utilisation de l'italique qui en dit long sur l'étroitesse d'esprit du protagoniste. Son 'légitime sentiment de convenances et de respect pour l'*Ordre* national' (I, 195), la dévotion de sa famille pour 'le *Bon Dieu*' (I, 197) et le fait que le *docteur* Chenet ne puisse se passer de

²⁴ Stable 'in the sense that once a reconstruction of meaning has been made, the reader is not then invited to undermine it with further demolitions and reconstructions.' Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Irony* (Chicago ; London : University of Chicago Press, 1975), p. 6.

²⁵ Booth, *Irony*, p. 73.

²⁶ Booth, *Irony*, p. 67.

²⁷ Kerbrat-Orecchioni, p. 32.

l'italique à aucun moment du texte (et ce, quel que soit l'auteur de l'appellation) soulignent le respect imbécile de l'autorité en même temps que le désaveu de l'auteur, à qui nul ne pourrait prêter ces opinions. Le langage de l'Autre peut également être indiqué par des guillemets ('il s'exaspérait surtout à la vue des ordres étrangers – "qu'on ne devrait pas laisser porter en France"', I, 196) alors que le style indirect libre sera l'outil de prédilection de Maupassant pour signaler la différence d'opinion : 'il avait dès lors supprimé les pantalons de couleur [...], porté des culottes noires et de longues redingotes où son *ruban*, très large, faisait mieux' (I, 195). Pour le cas où le lecteur ignorerait que Maupassant a en horreur les décorations,²⁸ l'italique et le style indirect libre viennent le lui apprendre. De même, dans 'Le Gâteau', la ponctuation et la répétition viennent souligner l'incompatibilité d'opinions à valeur ironique : 'il s'était adonné à l'agriculture, à l'agriculture en chambre' (I, 347). Incompatibilité plus clairement énoncée dans la phrase d'après : 'il y a comme cela [...] des marins en chambre, voir au ministère de la Marine.' Ce commentaire doublement autobiographique vient éclaircir le sens de l'allusion pour le lecteur qui n'a pas connaissance des *scies* de l'auteur en matière de bureaucratie maritime.²⁹

Que l'ironie verbale pousse le lecteur à suivre l'exemple de l'auteur (avec qui il partage dès lors une certaine connivence) en se désolidarisant des personnages ne signifie pas que ce processus soit aisé, ni même efficace à cent pour cent. Plus encore que l'ironie dramatique, l'ironie verbale requiert en effet de la part du lecteur un choix d'interprétation tranché.

The perception of verbal irony depends upon a set of expectations which enable the reader to sense the incongruity of an apparent level of *vraisemblance* at which the literal meaning of a sentence could be interpreted and to construct an alternative ironic reading which accords with the *vraisemblance* which he is in the process of constructing for the text. (*Structuralist*, pp. 154-55)

La vraisemblance à l'œuvre dans les procédés d'ironie verbale est donc toujours question de différence : écart entre le langage que le lecteur peut légitimement attendre et l'alternative (c'est-à-dire l'autre mode de lecture) que le texte lui

²⁸ Voir à ce sujet 'Les Causeurs' ('des hommes qu'un bout de ruban rouge à la boutonnière semble indiquer intelligents', *Chroniques*, vol. 1, p. 387) et 'Nos optimistes' ('tout bourgeois aspirera à la Légion d'honneur', *Chroniques*, vol. 3, p. 230).

²⁹ Au début de sa carrière, Maupassant fut employé de ce même ministère, et le marin hors pair qu'il était – qu'il s'agisse de canotage sur la Seine ou de navigation sur son yacht 'Le Bel-Ami' – décida à plusieurs reprises le manque de connaissances pratiques de ses collègues.

présente ; 'l'ambiguïté est proprement constitutive de l'ironie.'³⁰ L'appréhension globale de ces deux niveaux de vraisemblance (de ce qu'on pourrait nommer, un peu simplement peut-être, *lectures aux premier et deuxième degrés* – sachant que la première est erronée ou incomplète) relève donc de la capacité du lecteur à déchiffrer l'ironie et ce faisant, à choisir entre deux significations possibles. Booth note d'ailleurs que l'ironie opère sur un mode nettement polarisé et compare ces deux degrés de lecture à une illusion d'optique : le lecteur voit ou bien un objet (le sens littéral) ou bien son contraire (le sens ironisé), mais la lecture rend impossible la représentation simultanée des deux propositions. Et c'est précisément cette implacable décision d'interprétation qui va permettre au lecteur d'accéder – ou non – à la pensée première de l'auteur : 'some of our most important literary experiences are designed precisely to demand flat and absolute choices.'³¹

A l'inverse de l'ironie dramatique qui peut être interprétée selon différents modes (une situation qui apparaît ironique pour un lecteur ne l'est peut-être pas pour un autre) et qui présente une relative indépendance du discours de l'auteur, l'ironie verbale n'implique que deux interprétations et la voix de ce dernier lui est indispensable :

Verbal Irony implies an ironist, someone consciously and intentionally employing a technique. Situational Irony does not imply an ironist but merely "a condition of affairs" or "outcome of events" which, we add, is seen and felt to be ironic.'³²

Cette voix, on va la retrouver sous diverses formes, allant de la citation de l'idée reçue au style indirect libre. Selon Riffaterre, il existe trois règles fondamentales à la construction du sens par le lecteur : la surdétermination (intertextuelle), la conversion et l'expansion. La première passe entre autres par ce qu'il nomme le *calque intertextuel*, ensemble culturel formé de clichés, stéréotypes, maximes et autres idées reçues. 'Le calque, conforme à l'esthétique de l'*imitatio*, donne au lecteur l'illusion agréable de faire partie de la même élite culturelle que l'auteur – rationalisation, sans doute, mais qui témoigne d'un contact plus étroit avec le texte.'³³

³⁰ Kerbrat-Orecchioni, p. 15.

³¹ Booth, p. 128.

³² Muecke, Douglas C. *The Compass of Irony* (London : Methuen, 1969), p. 8.

³³ Riffaterre, Michael. 'Modèles de la phrase littéraire', in *Problèmes de l'analyse textuelle* (Paris : Didier, 1971), pp. 133-48 (p. 136).

Lorsque le narrateur indique que le protagoniste d'«Un million» «était un jeune homme qui pensait en tout ce qu'on devait penser» (I, 614), il utilise une locution figée qui ne déparerait pas dans le *Dictionnaire* de Flaubert. Si elle est comprise, cette allusion au lieu commun – qui relève bien de l'ironie verbale – va instaurer un rapport de connivence entre ironiste et récepteur et déclencher chez ce dernier un complexe de supériorité. On retrouve le même principe avec la moquerie ou la dérision : rire d'une personne équivaut à prôner sa non-appartenance au groupe qui caractérise cette personne – et par-là même sa supériorité intellectuelle («le rire vient de l'idée de sa propre supériorité»).³⁴ Rire avec l'auteur (suivre son point de vue) souligne donc la connivence avec ce dernier, renforce l'impression d'appartenir à une certaine élite qui démasque le stéréotype et l'idée reçue, mais ne saurait tomber dans son piège : «the building of amiable communities is often far more important than the exclusion of naive victims. Often the predominant emotion when reading stable ironies is that of joining, of finding and communing with kindred spirits.»³⁵ Certes, il est bien plus simple de se désolidariser du stéréotype plutôt que de faire le cheminement plus déconcertant qui consiste à tenter de se reconnaître dans le stéréotype. Ceci dit, le lecteur n'est pas le seul fautif de ce manque de discernement : le texte contient déjà en son sein des éléments à valeur ironique qui ne demandent qu'à être interprétés. Ainsi, dans «Epaves», l'assemblage incongru de styles est caractérisé par l'emploi du lieu commun et mis en valeur par l'italique : «c'est Prosper Glosse, le philosophe que *l'Europe entière connaît*» (I, 326). Cet exemple est particulièrement intéressant dans la mesure où l'expression figée cherche à établir une connivence élitiste et que l'italique, en dénonçant cet élitisme de bas étage ne fait qu'en constituer une autre forme.

Il arrive plus fréquemment que l'auteur utilise une forme atténuée du calque intertextuel : plutôt que de citer directement un pan de phrase, il suffit de le maquiller afin de le faire passer pour la parole du narrateur. Cependant, l'écart entre la norme linguistique de l'auteur et cette utilisation particulière qu'est le style indirect libre doit rester palpable pour que l'allusion soit comprise et la coopération du lecteur (ou identification primaire) assurée. Dans la mesure où elle passe par la distanciation

³⁴ Baudelaire, «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques», vol. 2, p. 530.

³⁵ Booth, p. 28.

linguistique, la distanciation ou trahison du personnage (ce que Ramazani appelle le *mode* indirect libre) découle bien de l'ironie : en simulant le même (son propre langage), mais en reproduisant l'autre (le langage de ses personnages), l'auteur inscrit ses personnages dans le domaine de l'étranger.

Any instance of irony is in fact an echo, the quotation of the words or thoughts of another person, whether this person be real or imagined. In mimicking this discourse, the ironist pretends to sanction the outlook it represents while, in fact, repudiating it.³⁶

En faisant ainsi apparaître une deuxième voix au cœur du texte, l'auteur exige de son lecteur une certaine compétence. 'Le décodage de l'ironie met en œuvre, outre leur compétence linguistique, les compétences culturelle et idéologique des partenaires de l'allocution.'³⁷ Il s'agit donc de démêler le vrai du faux (l'opinion de l'auteur dissimulée sous les pensées du protagoniste), d'opérer une lecture à reculons, de faire en sens inverse le trajet parcouru par l'ironiste, de 'remettre à l'endroit ce qui est écrit à l'envers'.³⁸ Assis à côté d'une belle inconnue, 'ce cochon de' Morin croit déceler dans un regard anodin une évidente invitation au baiser : 'pas de doute, c'était pour lui ce sourire-là, c'était bien une invitation discrète, le signal rêvé qu'il attendait' (I, 643). Sa méprise sera magistrale ; mais la trahison du personnage n'apparaît pas clairement au premier abord : il n'est pas exclu qu'un lecteur peu formé au déchiffrement de l'ironie maupassantienne ne saisisse pas la portée du commentaire. En effet, dans la mesure où les propos de Morin semblent légitimés par l'auteur, le discrédit du personnage peut ne pas être évident. Ce sera donc la fonction du style indirect libre que de mettre en lumière une dichotomie essentielle (dans le cas présent, entre la fermeté des propos intérieurs du protagoniste et une réalité on ne peut moins certaine), dichotomie qui permettra à son tour au lecteur de remettre en question le personnage afin de mieux le situer, de 'rétablir un rapport entre l'image et le modèle ou le type qu'elle [la caricature] est censée représenter'.³⁹

Le mode indirect libre, s'il englobe bien souvent le style indirect libre, ne se réduit cependant pas à sa seule utilisation, et recèle en fait un plus grand nombre de procédés concourant tous à l'élaboration d'une perception subjective du personnage.

³⁶ Ramazani, Vaheed K. *The Free Indirect Mode : Flaubert and the Poetics of Irony* (Charlottesville : University Press of Virginia, 1988), p. 25.

³⁷ Kerbrat-Orecchioni, p. 30.

³⁸ Jankélévitch, Vladimir. *L'Ironie* (Paris : Flammarion, "Champs", 1979), p. 70.

³⁹ Lloyd, 'Mirbeau', p. 285.

‘La multiplicité des voix narratives employée dans tant de contes et nouvelles crée fréquemment une distance frappante entre les opinions des narrateurs et des personnages homodiégétiques et le jugement définitif auquel le récit nous invite.’⁴⁰

Dans un passage déjà mentionné de ‘L’Ami Joseph’, l’utilisation combinée de l’incise et de l’expression ‘qu’il jugeait’ témoignent de la présence d’un auteur avide de se désolidariser des propos du protagoniste :

Puis il monta dans sa chambre, pour se vêtir en paysan, disait-il [...]. Il semblait aussi devenu plus commun, plus jovial, plus familial, ayant revêtu avec son costume des champs un laisser-aller et une désinvolture qu’il jugeait de circonstance. (I, 838)

Simplifié à outrance et dénoncé par l’auteur, le pouvoir de personnification que Joseph attribue au vêtement est immédiatement perçu comme une marque de médiocrité intellectuelle. Si le mode indirect libre peut revêtir de multiples aspects, il en est un que Maupassant utilisa à plusieurs reprises ; il s’agit du ‘on’, non pas employé comme élément de généralisation, mais comme marque de l’ironie de l’auteur. L’ouverture d’‘Une partie de campagne’ présente une fréquence trop importante pour ne pas éveiller l’attention du lecteur :

On avait projeté depuis cinq mois d’aller déjeuner aux environs de Paris, le jour de la fête de Mme Dufour, qui s’appelait Pétronille. Aussi, comme on avait attendu cette partie impatientement, s’était-on levé de fort bonne heure ce matin-là. (I, 244)

La répétition endosse un aspect comique dans la mesure où elle stigmatise non pas l’idiolecte des personnages, mais le langage ironisant de l’auteur. Par ailleurs, l’incise (‘Mme Dufour, qui s’appelait Pétronille’) vient attirer l’attention du lecteur sur un détail ridicule. D’entrée de jeu, la distanciation que l’auteur établit avec ses personnages permet au lecteur d’assimiler le contenu de la nouvelle : le récit qui suivra aura pour protagonistes des personnages au quotidien aussi étriqué que leurs idées.

Une dernière convention de l’ironie verbale concerne l’alliance inattendue, cocasse ou loufoque de mots appartenant à des registres différents. Le zeugma utilisé en poésie trouve dans la nouvelle maupassantienne son pendant ironique. En mettant en liaison deux propositions sans grand rapport conceptuel, le texte témoigne d’un écart stylistique quelque peu incongru qui signale l’ironie. Ainsi, dans ‘Le Papa de Simon’, cligner des yeux équivaut à posséder une connaissance solide de ce que l’on avance.

⁴⁰ Lloyd, ‘Stéréotypes’, p. 16.

Ils s'étaient répétés l'un à l'autre cette parole dite par un gars de quatorze ou quinze ans qui paraissait en savoir long tant il clignait finement des yeux :
"Vous savez... Simon... eh bien, il n'a pas de papa." (I, 74)

Le passage établit une dichotomie entre la cause et la conséquence (cause : 'en savoir long' ; conséquence : cligner des yeux). En outre, pour le lecteur inattentif, l'auteur rajoute un troisième élément : la platitude du commentaire, doublée de sa puérile simplicité d'expression tranche avec l'affirmation du 'savoir' de ce garçon. On retrouve également cette dichotomie dans 'Séance publique' (un des articles des 'Dimanches d'un bourgeois de Paris'), qui peint 'un groupe de citoyens réformateurs de l'humanité, qui n'avaient jamais coupé ni leur barbe ni leurs cheveux, pour indiquer sans doute l'infini de leurs aspirations' (I, 169-70). L'ironie mordante découle de ce rapport que l'auteur établit entre un élément conceptuel (cause : grandes idées de réforme) et un élément factuel (conséquence : éviter la tondeuse du coiffeur) par le biais d'un verbe d'implication ('pour indiquer'). Là encore, la voix de l'auteur (perceptible dans l'utilisation de l'*adverbe modalisateur* 'sans doute')⁴¹ et la caricature subséquente de ces militants viendront renforcer l'ironie pour le cas où le lecteur passerait à côté de sa signification. L'ironie n'est toutefois pas toujours aussi nettement indiquée : son décodage n'étant pas une donnée immuable (possibilité de variation selon l'individu et l'époque), il arrive qu'elle demeure incomprise. Mais si le lecteur parvient à l'interpréter correctement, il accèdera à un niveau de compréhension supérieur qui ne sera pas sans conséquences sur la conception qu'il possède de lui-même.

Déchiffrer l'ironie

L'ironie, on l'a vu, peut porter sur divers objets ; elle représente un moyen, non un effet. Pourtant, chez Maupassant, l'ironie verbale est quasiment indissociable du stéréotype culturel dans la mesure où elle s'attache plus à des personnages typiques qu'à toute autre entité textuelle. En effet, ce qui est valable pour le déchiffrement de l'ironie l'est par extension pour celui du personnage stéréotypé. Ainsi, la lecture d'une nouvelle présentant un personnage stéréotypé offre le même type d'alternative (compréhension / incompréhension) : comme nous l'avons mentionné dans le

⁴¹ Les *adverbes modalisateurs* se caractérisent par une intensité qui laisse suspecter l'ironie ('bien entendu', 'bien sûr', 'comme chacun sait', 'certainement', etc.), Kerbrat-Orecchioni, p. 34.

chapitre précédent, le lecteur moderne peut passer à côté de certains éléments trop typiques d'une époque – et donc 'datés'.

Toutefois, la compréhension du stéréotype induit un deuxième choix (cette fois conscient) de lecture : celui de la reconnaissance du type ou de l'incrédulité à son égard et relève donc en grande partie du lecteur.

Ce qui est ici en cause, c'est le jeu de l'assimilation ou du rejet des schèmes collectifs figés : il y a croyance lorsqu'ils sont adoptés ; il y a démystification exclusive de toute croyance lorsqu'ils sont repérés et dénoncés.⁴²

L'alternative comportementale du lecteur est bien souvent aiguillée par la ligne de caractérisation choisie par l'auteur : la caricature outrancière amènera bien souvent le lecteur à choisir une position de sécurité, c'est-à-dire à contempler le stéréotype du haut de sa supériorité, à ne pas croire en sa possible existence dans le domaine du réel. Le lecteur et l'auteur signent alors un pacte de connivence fondé sur la trahison des personnages. A l'inverse, lorsque le type est individualisé par l'auteur, lorsque les clichés ne semblent plus en être, la reconnaissance par le lecteur peut être partielle (*identification primaire*) ou totale (*identification secondaire*),⁴³ voire même ne pas aboutir :

There is also a risk of failure in fine irony, when the ironist so hones and reduces the features of counter-coding that the recipient is at times led to wonder whether the message is, after all, seriously intended and formulated.⁴⁴

Il arrive en effet que les procédés de l'ironie cherchent tant à la dissimuler que le lecteur ne puisse trancher dans son interprétation. Le narrateur d'«Un voyage» déclare que 'le printemps est une époque où il faut, me semble-t-il, boire et manger du paysage' (I, 430). Le sens de ce commentaire n'est pas des plus certains : puisque le narrateur semble sincère, le mode ironique n'a pas lieu d'être. Et pourtant cette phrase rappelle indiscutablement un passage ironisant des 'Dimanches d'un bourgeois de Paris' ('un grand désir de campagne lui était venu tout à coup, un besoin de s'attendrir devant des arbres, cette soif d'idéal champêtre qui hante au printemps les Parisiens', I, 127). Qu'en conclure ? Sans doute que la même idée peut être employée avec deux sens fort différents, ce qui rend l'interprétation particulièrement délicate. Kerbrat-Orecchioni va même jusqu'à avancer que

⁴² Amossy, p. 35.

⁴³ Voir chapitre précédent, 'Vers une familiarisation du lecteur ?'

⁴⁴ Nash, Walter. *The Language of Humour : Style and Technique in Comic Discourse* (London ; New York : Longman, 1985), p. 153.

l'utilisation de l'ironie est doublement sadique : 'non seulement elle agresse un tiers, mais elle vise en outre à mettre le récepteur dans l'embarras, qui, ballotté entre deux lectures contradictoires, n'est jamais assuré d'échapper au ridicule d'un contre-sens.'⁴⁵

Enfin, l'ironie verbale correctement déchiffrée et transcendée peut aboutir à une identification secondaire dont nous avons évoqué plus haut le caractère quelque peu traumatisant. En effet, le doute que le stéréotype déclenche chez le lecteur quant à sa singularité (ce qu'il prenait, bien illusoirement, pour de l'idiosyncrasie, de l'idiolecte) entraîne le choc d'une découverte plus que décevante : celle de n'être pas unique. 'L'ironie, c'est la gaieté un peu mélancolique que nous inspire la découverte d'une pluralité ; nos sentiments, nos idées doivent renoncer à leur solitude seigneuriale pour des voisinages humiliants, cohabiter dans le temps et dans l'espace avec la multitude.'⁴⁶ Lorsque le narrateur du 'Pain maudit' ironise sur l'imbécile bienséance du discours du marié ('il chercha quelque chose de circonstance, de grave, de comme il faut, qu'il jugeait en harmonie avec le sérieux du dîner', I, 833), tout un chacun peut se sentir atteint par l'ironie. Qui n'a pas en effet un jour senti la ridicule convenance d'un événement ou d'une phrase et failli consciemment au stéréotype ? Soudain tiraillé entre le rire issu de l'idée de sa propre supériorité face à des personnages simplifiés, réduits à leur plus simple expression, situés dans le domaine du connu (donc rassurants) et la possibilité autrement plus troublante de se reconnaître dans cette simplification, le lecteur fait face à un conflit d'intérêts. 'L'ironie, parce qu'elle démolit sans reconstruire explicitement, nous reporte toujours plus outre : elle reconduit l'esprit vers une intériorité plus exigeante et plus essentielle.'⁴⁷ Quelque déstabilisante qu'elle soit, la lecture de celui qui aura su intégrer des données en apparence contradictoires et synonymes d'altérité afin de leur redonner leur sens plein – à savoir, que l'ironie n'est pas dénuée de potentiel identificatoire – demeure bien plus riche de découvertes que la simple lecture amusée d'un lecteur connivent certes, mais souffrant d'un net complexe de supériorité. 'Irony requires one to assume the risk of interpretation with a maximum of self-awareness,

⁴⁵ Kerbrat-Orecchioni, p. 14.

⁴⁶ Jankélévitch, p. 37.

⁴⁷ Jankélévitch, p. 58.

that is, with the knowledge that a maximum of self-awareness can never quite be enough.⁴⁸ La lecture avertie représente bien effectivement un risque : celui de se reconnaître dans le personnage stéréotypé, malgré toutes les précautions prises pour s'en distancer.

En apparence simple produit du principe de concision inhérent à la nouvelle, l'ironie mise en jeu par la création du personnel du texte maupassantien – que ce soit par le biais de la stéréotypie ou de l'élaboration d'un personnage moyen – revêt un double aspect pragmatique extrêmement puissant. D'un côté, elle sollicite le rire lié à l'altérité d'un personnage diabolisé par la caricature (procédés de distanciation et de trahison du personnage). De l'autre, elle requiert l'intelligence du lecteur en l'amenant à déchiffrer un message en réalité codé, tout d'abord en déclenchant chez ce dernier un processus de reconnaissance, puis en invalidant ses propres propositions, c'est-à-dire en se régénérant sous une forme nouvelle qui en appelle à un au-delà de l'interprétation. 'L'ironie [...] sollicite l'intellection ; elle éveille en l'autre un écho fraternel, compréhensif, intelligent. A jeu agile, ouïe subtile ! L'ironie est un appel qu'il faut entendre ; un appel qui nous dit : complétez vous-mêmes, rectifiez vous-mêmes, jugez par vous-mêmes !'⁴⁹ En ce sens, l'ironie maupassantienne rejoint un schéma plus global dont le centre serait constitué par la stéréotypie essentielle à la vraisemblance culturelle du texte court.

* * * * *

Alors qu'à première vue la plausibilité du texte littéraire semblait fondée uniquement sur des jalons culturels, ce chapitre a permis de démontrer que tout récit fait l'objet d'un ensemble plus complexe de conventions, au sein duquel la genericité, la mise en abyme et l'ironie se combinent pour donner au lecteur l'illusion du vrai. Or, dans les récits maupassantiens, ces quatre niveaux de vraisemblance (vraisemblance culturelle, genre, conventionnellement naturel et ironie) vont à leur tour s'agréger : l'ironie à l'œuvre dans la nouvelle participe d'un plus grand ensemble stéréotypique – qui découle lui-même du principe de concision indispensable au format

⁴⁸ Ramazani, p. 128.

⁴⁹ Jankélévitch, p. 64.

nouvellistique. Pour transporter en quelques pages le lecteur dans un univers qui lui est étranger, la nouvelle ne saurait faire dans le détail : aux personnages-types qu'elle met en scène va donc s'associer un langage usé – et la voix ironisante de l'auteur viendra rendre repérable cette usure du langage. La vraisemblance culturelle et l'ironie vont donc s'allier dans la typisation.

Par ailleurs, le principe de concision participe de la variante générique de la nouvelle. Le lecteur formule certaines attentes en fonction du genre du texte littéraire, attentes que divers éléments conventionnels viendront vérifier ou infirmer (cas de confusion générique). En authentifiant la narration, le conventionnellement naturel vient apporter son écot à la qualification générique du récit (cas de documents insérés dans la narration : lettres, manuscrits, etc.). Le genre et le conventionnellement naturel vont donc également de pair. La vraisemblance culturelle et l'ironie ne se comprennent en outre que dans le rapport qu'elles entretiennent avec les deux autres niveaux de vraisemblance. Les récits maupassantiens se retrouvent donc au cœur d'une structure élaborée qui permet au lecteur d'appréhender leur univers fictif dans les meilleures conditions.

Conclusion

‘Ainsi procédait Maupassant, ce qui revient à dire qu’il ne procédait pas. Il n’avait aucun procédé, et pour ainsi dire aucune méthode.’¹ Le commentaire d’Emile Faguet s’inscrit dans une école critique qui s’accorde à considérer Maupassant comme un auteur qui produisait ses nouvelles ‘comme un pommier des pommes’ (Jules Lemaitre) et dont le style ‘consist[ait] [...] à ne pas en avoir’ (Charles Bruneau).²

Argument que cette étude s’est évertuée à nuancer : s’il est indéniable que Maupassant produisait à la chaîne (trois cents nouvelles et autant de chroniques en une quinzaine d’années), cela ne signifie pas pour autant qu’il ne soignait pas son style ou qu’il ne se souciait pas de ses lectorats contemporain et futur. A de nombreuses nouvelles qui furent écrites d’un jet et à de simples fins alimentaires correspond une quantité tout aussi importante de nouvelles qui furent retravaillées avec persévérance (nous pensons notamment au ‘Horla’, qui fit l’objet d’un travail de réécriture acharné). Et l’allégation qui consiste à nier tout intérêt de l’auteur pour son récepteur – allégation corroborée, sans doute par bravade, par Maupassant lui-même³ – est tout bonnement grotesque : un auteur indifférent à son lectorat serait voué à l’échec à très court terme. A ce propos, Donaldson-Evans établit un *distinguo* très pertinent : ‘Maupassant may not have played games with his text, but he certainly played games with his reader.’⁴ La simplicité apparente des nouvelles maupassantiennes ne doit pas le faire oublier : tout dans le texte littéraire renvoie au lecteur. Tout écrit est message, partage, enseignement et ne saurait donc se comprendre sans référence à un récepteur, à une multitude de récepteurs.

¹ Faguet, Emile. ‘Guy de Maupassant’, in *Propos Littéraires*, 3^e série (Paris : Société Française d’imprimerie et de librairie, 1905), pp. 195-209 (p. 198).

² Commentaire tiré de *Pour et contre Maupassant : Enquête internationale ; 147 témoignages inédits*, éd. par Artine Artinian (Paris : Nizet, 1955), p. 47.

³ ‘Je n’ai pas pour un sou de poésie. Je prends tout avec indifférence et je passe les deux tiers de mon temps à m’ennuyer profondément. J’occupe le troisième tiers à écrire des lignes que je vends le plus cher possible en me désolant d’être obligé de faire ce métier abominable.’ Lettre à Marie Bashkirtseff (mars 1884), in *A la feuille de rose, maison turque*, textes réunis et prés. par Alexandre Grenier (Paris : Encre, “L’Autre visage”, 1984), p. 181.

⁴ Donaldson-Evans, “Nuit de Noël” and “Conte de Noël”, p. 77.

La première partie de ce travail a donc eu pour objet d'examiner l'aspect structurel de cette communication particulière qu'est l'acte littéraire et a ainsi dégagé trois moments-charnières de la nouvelle maupassantienne (son *appareil démarcatif*). Charnières en ce sens qu'ils canalisent l'information : partout où il y a changement (structurel, informationnel, vocal), c'est-à-dire où le texte se complexifie et risque de dérouter le lecteur, l'auteur doit surcoder le texte, signaler qu'il y a passage d'un niveau à un autre. Ce surcodage destiné au lecteur apparaît plus manifestement au sein du paratexte, des récits enchâssés et de la clôture.

Une analyse approfondie du paratexte maupassantien a permis de mettre en lumière différents types de pré-informations à l'attention du lecteur. Nous avons tout d'abord distingué trois aspects des titres des nouvelles de Maupassant : un aspect prospectif (le titre prédispose le lecteur à un certain contenu thématique ou rhématique), un aspect structurant (la nouvelle explicite graduellement le titre / le titre ponctue la nouvelle) et un aspect rétroactif (le titre ne semble pas concorder avec le contenu de la nouvelle et oblige donc le lecteur à relire cette dernière). Puis une étude du reste du paratexte maupassantien (sous-titres, prologue, épigraphes et dédicaces) est venue compléter et nuancer le tableau de la pré-information. En effet, certains éléments paratextuels – notamment les sous-titres et les dédicaces – d'une part varient au gré des éditions et d'autre part ne sont pas nécessairement compris par le lecteur du XXI^e siècle. Leur manque de stabilité contextuelle n'est toutefois pas une entrave à leur observation : si le paratexte ne pré-informe pas tous les lecteurs de la même façon, il offre à certains lecteurs un avant-goût du texte. Le paratexte, au même titre que l'univers fictif, permet donc de faire ressortir plusieurs comportements de lecture (lecteurs contemporain, moderne, naïf, averti).

Nous avons ensuite choisi d'utiliser le cas particulier de l'enchâssement pour illustrer le surcodage textuel à l'œuvre dans le corps de la nouvelle. Rien d'arbitraire dans cette décision : les récits enchâssés sont l'expression à la fois la plus essentielle et la plus aboutie de ce surcodage. La plus essentielle parce que la situation de narration qu'ils mettent en place est inhérente à la nouvelle : elle calque la situation de communication du conte oral (dont dérive la nouvelle écrite) et est à ce titre particulièrement intéressante en termes de réception. Ainsi, le narrateur second qui raconte son histoire à un auditoire reproduit, à l'intérieur du texte, un acte littéraire extratextuel (l'auteur s'adressant au lecteur) : '*tout lecteur de contes*, j'entends tout "véritable" lecteur de contes, *redevient "auditeur"*, avec tout ce que le mot implique

de primitivité, exactement comme redevient “auditeur” le lecteur de poèmes.’⁵ La plus aboutie parce que la structure complexe des récits enchâssés se traduit par une recrudescence de *procédés compensatoires* qui vont permettre au lecteur de saisir les différents changements structurels, les différentes voix qui s’expriment, les différentes fonctions de la narration.

Enfin, nous avons isolé sept procédés signifiant la fin de la narration. Nous les avons répartis en deux groupes selon que leur présence est manifeste ou non. Les fins accentuées peuvent prendre la forme d’une maxime généralisante (*mot de la fin*), d’une réflexion à caractère philosophique (*méditation finale*), d’un retour au cadre dans le cas des récits enchâssés ou d’une mise en abyme métalinguistique (*mise en scène de l’énonciation*). Dans les trois cas de figures, le lecteur pressent très nettement la fin (et sa signification) avant même qu’elle ne survienne : la clausule est surdéterminée en ce sens que d’autres éléments l’ont déjà annoncée. Privilégiées par l’écriture impersonnelle, les fins non accentuées présentent un intérêt pragmatique incontestable dans la mesure où elles n’avertissent pas directement le lecteur que le texte touche à sa fin. La nouvelle peut tout simplement suspendre la narration (*texte et hors-texte*), nier son aspect fictionnel en bouleversant les frontières temporelles (*arrivée au présent*), présenter une structure antithétique (*boucle*) ou bien encore signifier le nivellement (*fins en mineure*). Nous avons ensuite considéré deux types d’impact de la clôture maupassantienne sur le lecteur : à une lecture euphorique (génératrice de plaisir, de jouissance) autosuffisante s’oppose une lecture dysphorique (*attente frustrée, attente déçue*) qui va pousser le lecteur à la réflexion.

Un inventaire méthodique de la structure des nouvelles maupassantiennes ne suffirait cependant pas à contrecarrer l’argument selon lequel l’écrivain n’avait ni procédé, ni méthode, ni style. Certes, la première partie de ce travail répond à l’allégation relative aux procédés et à la méthode. En revanche, pour saisir ce qui constitue le style de Maupassant (et surtout comment ce style affecte le lecteur), il convient de se poser deux questions complémentaires. La première concerne sa postérité : comment expliquer que Maupassant soit toujours lu et étudié tandis que tant d’autres sont tombés dans l’oubli ? Autrement dit, par quels moyens l’auteur parvient-il à rendre familier ce qui nous est aujourd’hui étranger ? La deuxième

⁵ Demers, p. 12.

interrogation porte sur les conventions littéraires adoptées ou rejetées par Maupassant, et plus particulièrement sur ce qui constitue la vraisemblance de la fiction maupassantienne. Ainsi nous avons tenté de montrer, par effet de contraste, comment l'auteur joue de façon personnelle sur un système conventionnel. Dans cette double optique, la deuxième partie de cette étude avait donc pour objectif de s'interroger sur les conventions qui régissent l'univers fictif des écrits maupassantiens.

Nous avons tout d'abord accordé une importance toute particulière à la *vraisemblance culturelle*, qu'on retrouve plus symptomatiquement dans la caractérisation des personnages. En observant le personnel de la nouvelle, nous en avons déduit que la stéréotypie (qui peut être utilisée seule ou combinée avec la *maxime*, la *dépendance* et la *généralisation*) est constitutive du récit court : dans la mesure où le nouvelliste est contraint à la concision, il ne pourra familiariser le lecteur qu'à travers du connu ; c'est là qu'interviennent le personnage-type et le personnage moyen. Or, familiarisation du lecteur contemporain ne signifie pas familiarisation du lecteur moderne. Si ce dernier peut reconnaître un trait de caractère atemporel dans le personnage stéréotypé (*identification primaire*, *identification secondaire*), qu'advient-il lorsqu'il se retrouve confronté aux attributs du personnage (habitats, vêtements, codes sociaux, idiolectes) – eux, plus contextuellement marqués ? En classant quatre modèles de personnages de l'univers maupassantien (l'arriviste, la femme du monde, la prostituée et l'homme d'affaires), nous avons entrepris de démontrer que Maupassant : 1. puise dans un stock limité de personnages, 2. que leur caractérisation et leurs attributs varient peu ou prou. Ainsi, même si certains éléments chargés de références culturelles peuvent échapper au lecteur moderne, ce que le récit maupassantien donne à lire n'est pas absolument du domaine de l'inconnu. Voilà qui répond au commentaire suivant : 'en effet, sans que nous parvenions à savoir comment cela s'est produit, avec quelques mots, presque rien, nous voilà plongés dans un monde qui, il y a un instant à peine, nous était tout à fait étranger.'⁶

Tandis que le quatrième chapitre a eu précisément pour but de montrer comment se produisait la familiarisation du lecteur (ou comment la vraisemblance

⁶ Peignot, Jérôme. 'Les Employés de bureau', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 482 (juin 1969). 84-88 (p. 87).

culturelle opérait), le dernier chapitre a élargi l'étude à trois autres niveaux de vraisemblance. En premier lieu, nous nous sommes penchés sur le genre des écrits maupassantiens afin de découvrir leur mode de fonctionnement et leurs implications en termes d'*horizons d'attente*. A cette fin, nous avons procédé à une analyse comparative de trois variantes génériques (la nouvelle, le roman et la chronique). Les attentes des lecteurs étant manifestement orientées par la qualification générique de tel ou tel écrit, nous avons ensuite exploré un domaine plus équivoque : le recyclage caractérisant la production maupassantienne, la confusion générique peut s'avérer déconcertante. Toutefois, parce qu'elle génère chez le lecteur certains comportements de décodage du texte, la confusion générique *partielle* a également permis de corroborer nos premières allégations, à savoir que tout lecteur a intégré un ensemble de conventions génériques et appris à les déchiffrer. Nous nous sommes ensuite orientés vers le *conventionnellement naturel* qui revêt chez Maupassant trois formes distinctes : le discours métalinguistique, l'authentification par l'enchâssement et l'adresse au lecteur. En dissimulant la création littéraire et en la faisant passer pour une simple retranscription, l'auteur tente encore de résorber l'écart qui sépare la fiction du réel et, ce faisant, brouille un peu plus les frontières génériques. Enfin, dernier niveau de vraisemblance, l'ironie (dont nous avons vu qu'elle pouvait être *dramatique* ou *verbale*) occupe un statut à part dans la mesure où elle peut se fixer sur divers objets et s'associer à d'autres niveaux de vraisemblance. L'ironie est sans doute la convention la plus malléable (celle qui laisse le plus de place au message personnel) en même temps que la plus perfide (son interprétation correcte n'est jamais garantie).

Alors que tout écrit littéraire repose en tout ou partie sur ces conventions et met plus ou moins en jeu ces techniques d'écriture, c'est dans le récit court qu'elles sont les plus franchement manifestes. Selon Cogman, nous décelons plus aisément les rouages de la création littéraire que le texte est court. Et en effet, la brièveté essentielle de la nouvelle empêche souvent le lecteur (ou du moins le lecteur averti) d'entrer de plain-pied dans l'histoire, de sorte que 'we are always aware [...] that a tale is being told'.⁷ A la différence du roman (dont nous avons de surcroît constaté qu'il s'appuie sur des techniques différentes), la nouvelle dissimule peu sa littérarité

⁷ Cogman, *Narration*, p. 175.

et la suspension d'incrédulité qu'elle nécessite au premier abord n'est toutefois pas une donnée immuable : le lecteur averti peut par exemple garder un œil attentivement rivé sur les techniques narratives sans toutefois perdre une miette de l'histoire. Parce que la nouvelle est un concentré diégétique, qu'elle raconte une histoire purifiée des digressions romanesques, elle rend son jeu d'autant plus aisément identifiable. C'est en ce sens qu'elle présente un intérêt considérable pour le lecteur et en particulier pour le relecteur. Au bout du compte, le plaisir du texte, loin d'être annihilé, s'en trouve ainsi redoublé : trouver les obstacles et les auxiliaires que l'auteur a semés tout au long du texte, c'est un peu écrire avec lui.

En outre, la forme de la nouvelle convient parfaitement au message de Maupassant. Ce n'est pas un hasard si Maupassant nouvelliste est aujourd'hui plus reconnu et célébré que Maupassant romancier : non que les romans soient inférieurs en qualité aux contes et nouvelles (comment même affirmer pareille chose ? et sur quels critères se baser ?) ; simplement, le message maupassantien trouve son expression la plus juste et la plus achevée au sein du récit court. La brièveté de la nouvelle, les thèmes qui y sont abordés (qui, nous allons le voir, découlent eux-mêmes de cette concision élémentaire) et enfin sa structure binaire subliment le témoignage de l'auteur – témoignage que l'on retrouve certes dans les romans, mais en filigrane, comme noyé dans une multitude de détails et, en fin de compte, affaibli.

Dé même qu'elle met en jeu un nombre restreint de techniques narratives, la nouvelle génère un ensemble de thèmes extrêmement réduit. Cogman en isole un certain nombre, qu'on peut assez aisément regrouper sous l'appellation 'fatalité'.⁸ Or, cette fatalité n'est en aucun cas l'apanage de la nouvelle maupassantienne ; on la retrouve chez Balzac, Barbey d'Aurevilly, Huysmans ou encore Mirbeau. C'est que la concision de la nouvelle en fait un outil de choix pour l'expression du désenchantement.

Avec une amère volupté Maupassant écoute la fuite des minutes qui nous blessent et entrevoit les déchéances prochaines, irrémédiables. Sans qu'il s'en doute, les regrets l'envahissent et il reprend avec une superbe maîtrise, mais en l'assombrissant encore, le vieux thème ronsardien.⁹

Ce 'vieux thème ronsardien' dont parle Pol Neveux, ce facteur commun de la fatalité et de la désillusion ne renvoient-ils pas à la lecture même de la nouvelle ? Cet auteur

⁸ Cogman, *Narration*, p. 177.

⁹ Neveux, p. 63.

gonflé de regrets à l'idée des 'déchéances prochaines, irrémédiables' ne correspond-il pas au lecteur de nouvelles qui, ayant achevé un récit qu'il juge toujours trop court, doit se préparer à en entamer un autre, puis un autre ... ? Cette 'fuite des minutes' ne signifie-t-elle pas l'écoulement inéluctable du temps de lecture et la mort augurée de la narration ? On le voit, la nouvelle se prête particulièrement à l'expression de la fatalité et du désenchantement *parce qu'elle la porte en son sein* : fatalement, le récit doit se clore, fatalement il restera au lecteur un goût d'inachevé.

La nouvelle donne donc à réfléchir, peut-être même davantage que le roman. Sa structure antithétique fait qu'on sort rarement indemne de la lecture de la nouvelle : tout en elle réclame un choix. Qui croire ? Le 'magistrat intègre' (II, 541) d'«Un fou», les révélations scabreuses de son passé ou l'affirmation des médecins aliénistes selon laquelle 'il existe dans le monde beaucoup de fous ignorés' (II, 547) ? A qui faire confiance ? Au médecin du 'Baptême' qui déplore l'alcoolisme d'une famille de Bretons tout en s'envoyant de grandes rasades de cognac ? Avec qui s'allier ? Avec la gueuse de 'La Rempailleuse' ou avec les femmes du monde qui ne la jugent pas digne d'amour ? En donnant à lire des personnages simplifiés et des concepts polarisés, la nouvelle sollicite l'intellection de son lecteur : rien en elle n'est tout à fait clos, tout à fait défini, tout à fait juste, vrai ou faux. Et pourtant, la réflexion n'est bel et bien qu'une option parmi d'autres, un choix de plus : libre au lecteur de poursuivre sa route sans se soucier des personnages et des idées qu'il n'a après tout côtoyés que pour un très court laps de temps, libre au lecteur contemporain de lire le reste de son journal et au lecteur moderne d'enchaîner sur une autre nouvelle, entre deux stations de métro. La nouvelle se situe ainsi à la croisée des chemins : ni simplement rassurante (comme le professait Sartre), ni uniquement troublante (sa fonction première étant de divertir les habitués du journal), elle 'prompts us to think about our assumptions and our place in the world'.¹⁰

Or, notre deuxième partie l'a confirmé, de l'originalité du *medium* littéraire ne découle pas nécessairement celle de son créateur. A l'heure où fleurissent les thèses, études et autres 'Profils littéraires' sur un Maupassant désormais incontournable au baccalauréat, bon nombre de ses contemporains ont sombré à jamais dans l'oubli le plus complet. Pourquoi ? La question est délicate et appelle une réponse mesurée. On a beaucoup évoqué le côté 'accessible' de l'écriture

¹⁰ Cogman, *Narration*, p. 180.

maupassantienne, une écriture qui ne s'encombre ni d'un vocabulaire alambiqué ni d'une syntaxe complexe. A tel point que proposer d'étudier cette 'littérature facile' a longtemps relevé du suicide professionnel pour tout universitaire se respectant : 'il faut avoir l'ingénuité d'un étudiant américain pour croire que Maupassant mérite une thèse de doctorat', écrit André Rousseaux en 1938.¹¹ La simplicité apparente de la prose maupassantienne a sans doute largement contribué à son exportation ; il ne faut toutefois pas y voir l'unique raison de sa pérennité – sans quoi Maupassant serait lu de tous excepté des Français.

Peut-être serait-il plus juste d'avancer qu'avec les préceptes de Flaubert et de Zola, Maupassant sut habilement prendre et laisser.

Tout un art de suggérer quand "faire vrai consiste à donner l'illusion du vrai", quand le style s'enrichit de toutes les qualités imposées par Flaubert au nom du classicisme éternel. [...] C'est aussi pour avoir retenu ces éloquentes leçons d'éternité que Maupassant – mieux qu'un Huysmans, mieux qu'un Zola – ne date pas.¹²

La comparaison est sans doute un peu outrée, mais elle prend toute sa signification dès lors qu'on remplace les noms de Huysmans et de Zola par ceux de Céard et d'Hennique. 'Ces leçons d'éternité' bien retenues et combinées à une subtile mais prompt scission d'avec l'école naturaliste ne sont vraisemblablement pas étrangères à la postérité de Maupassant. Et c'est le contraire qui eût été bien surprenant : l'exemple des petits naturalistes le prouve, seul Zola pouvait faire du Zola.

Enfin, une dernière thèse qui a retenu notre attention concerne celle de Delaisement, qui consacra récemment un ouvrage entier à la *modernité* de Maupassant. Cette modernité, nous dit l'auteur de cette étude, relève non pas des marques de la vraisemblance culturelle (dont nous avons vu qu'elles 'datent' le récit), mais du caractère atemporel des thèmes évoqués. Lorsque Delaisement se demande si Maupassant est si loin de nous, il découvre

un homme [...] à l'écoute d'un univers qui n'est pas sans ressembler au nôtre mais moins au niveau des réalités sociales qui, après cent années, ont pris un visage différent, que par l'image d'une condition humaine qu'impose son œuvre de conteur et de romancier.¹³

Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence si le tournant du nouveau millénaire n'a pas manqué de générer de nombreux parallèles entre les deux fins de siècles : aux deux extrêmes du XX^e siècle, les préoccupations de ces générations ambivalentes, qui

¹¹ Rousseaux, André. *Littérature du XX^e siècle*, vol. 4 (Paris : Albin Michel, 1938), p. 111.

¹² Delaisement, Gérard. *La Modernité de Maupassant* (Paris : Rive Droite, 1995), p. 268.

¹³ Delaisement, *Modernité*, p. 267.

attendent un mieux-être dans l'au-delà d'une date somme toute artificielle tout en affirmant sa désillusion et son détachement de tout sont-elles au bout du compte si différentes ? 'Maupassant est proche de nous parce que son message est un cri, de peur et de désespérance.'¹⁴ A cela, il faut sans doute ajouter le vœu conscient de faire passer un message universel et atemporel. Si, comme il le déclara, Maupassant n'avait écrit qu'à des fins alimentaires, ses écrits n'auraient ni l'authenticité ni la puissance d'évocation qu'on leur connaît. Incontestablement écrivain de son temps, Maupassant était en quelque sorte *destiné* à la postérité, parce que le regard qu'il porta sur son siècle et sur ses contemporains ne fut ni gratuit ni contrefait. Cent cinquante ans plus tard, l'ensemble demeure harmonieux, le témoignage sonne toujours juste : 'moderne, Maupassant l'est par l'accablante force du témoignage [...], par les vérités assénées que nous refusons encore d'entendre aujourd'hui.'¹⁵

C'est pourquoi, à l'issue de cette étude des procédés des nouvelles maupassantiennes, des conventions de leur univers fictif et de leur action conjuguée sur un lectorat qu'hier comme aujourd'hui elles sont loin de laisser indifférents, il y a fort lieu de se demander avec Cogny, si 'de même que la dernière victoire de Satan est de laisser croire qu'il n'existe pas [...] la dernière farce de Maupassant n'a pas été de laisser croire qu'il n'était pas écrivain'.¹⁶

¹⁴ Delaisement, *Modernité*, p. 270.

¹⁵ Delaisement, *Modernité*, p. 269.

¹⁶ Cogny, Pierre. 'La Rhétorique trompeuse de la description dans les paysages normands de Maupassant', in *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art* (Université de Rouen : Presses Universitaires de France, 1980), 159-68 (p. 168).

Appendice A1 : Dédicaces

I. Nouvelles isolées

TITRE	PUBLICATION	DESTINATAIRE	LIEN AVEC L'AUTEUR
'Suicides'	29 août 1880 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 7 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>).	Georges Legrand, journaliste.	Introduisit Guy chez la comtesse Potočka.
'Un fils'	19 avril 1882 (<i>Gil Blas</i>). Repris 1 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>).	René Maizeroy (1856-1918). Pseudonyme du baron René-Jean Toussaint, également dit Coq-Hardy, Mora, Chassagnol, Sartorys ou Frascata. Se spécialisa dans le roman de mœurs.	Ami (bande de Sartrouville). Maupassant écrira la préface à <i>Celles qui osent</i> (1882) et à <i>La Grande Bleue</i> (1888).
'Un coq chanta'	5 juillet 1882 (<i>Gil Blas</i>). Repris 2 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>) et dans une reprise (<i>La Lune troyenne</i> du 10 février 1889).	René Billotte (1846-1915), peintre. Il fut l'élève de Fromentin.	Ami (il fut l'un des canotiers de la Grenouillère).
'Le Verrou'	25 juillet 1882 (<i>Gil Blas</i>). Repris 3 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>).	Raoul Denisane (ou Denisanne), peintre. Fit partie de la Société des Artistes français.	On sait peu sur le lien qu'il entretenait avec Maupassant (mais il semble lié avec le père de ce dernier).
'Farce normande'	8 août 1882 (<i>Gil Blas</i>). Repris 3 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>) et dans une reprise (<i>La Lune troyenne</i> du 27 avril 1890).	Albert de Joinville, dit 'N'a-qu'un-œil'. Aussi surnommé Hadji (ADJ).	Grand ami, un des canotiers de Chatou. Fait partie de la joyeuse équipe de 'Mouche' et d' <i>A la feuille de Rose</i> (il y joue le rôle de Fatma, une des prostituées). ¹

¹ Voir notre article 'Maupassant pornographe', *Neophilologus*, 85, 4 (octobre 2001), pp. 501-517.

TITRE	PUBLICATION	DESTINATAIRE	LIEN AVEC L'AUTEUR
'Mon oncle Sosthène'	12 août 1882 (<i>Gil Blas</i>). Repris 1 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>).	Paul Ginisty (1855-1932), journaliste, boulevardier, romancier de mœurs. Chroniqueur littéraire à <i>Gil Blas</i> (dont le directeur, Jules Guérin, écrivit également en collaboration avec Ginisty).	Maupassant écrivit la préface de <i>L'Amour à trois</i> (1884).
'La Rempailleuse'	17 septembre 1882 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 5 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>) et dans 2 reprises (<i>Le Voleur</i> du 22 octobre 1891 et <i>Le Magasin Littéraire</i> 1892).	Léon Hennique (1851-1935), petit naturaliste (<i>Soirées de Médan</i>) et auteur dramatique.	Ami.
'Pierrot'	9 octobre 1882 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 5 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>) et dans une reprise (<i>L'Intransigeant Illustré</i> du 19 mars 1891).	Henry Roujon (plus connu sous le pseudonyme d'Henry Laujol). Rédacteur adjoint à <i>La République des Lettres</i> (années 1870), puis directeur des Beaux-Arts (1891).	Rencontra Maupassant dès 1875-76 à <i>La République des Lettres</i> . Œuvra pour son affectation à l'Instruction Publique en 1878.
'Un Normand'	10 octobre 1882 (<i>Gil Blas</i>). Repris 2 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>).	Paul Alexis (1847-1901), petit naturaliste (<i>Soirées de Médan</i>). Journaliste (il fut le Trublot du <i>Cri du peuple</i> et lança un journal du même nom en décembre 1884). Son projet de créer une revue intitulée <i>La Comédie humaine</i> en partenariat avec Huysmans et Hennique n'aboutit jamais.	Longue amitié (dîners chez Flaubert, Mendès, et Trapp dès les années 1870s).
'La Peur'	23 octobre 1882 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 9 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>) et dans 2 reprises (<i>L'Echo de Paris</i> du 20 décembre 1891 et <i>Le Magasin Littéraire</i> 1891).	J.-K. Huysmans (1848-1907), écrivain, critique d'art (pseudonyme de Charles-Marie-Georges Huysmans). Publia également sous le pseudonyme d'A. Meunier (<i>Les Hommes d'aujourd'hui</i> , 1885). Collabora aux <i>Soirées de Médan</i> avant de s'éloigner du naturalisme.	Rencontré lors du dîner chez Trapp (1877). Maupassant lui consacra une chronique ('En lisant', <i>Le Gaulois</i> , 9 mars 1882). Huysmans de son côté lui dédia 'Le Gousset' (<i>Croquis parisiens</i>). Son goût de l'étrange est évoqué par Forestier (I, 1475).

TITRE	PUBLICATION	DESTINATAIRE	LIEN AVEC L'AUTEUR
'Aux champs'	31 octobre 1882 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 4 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>).	Octave Mirbeau (1848-1917), écrivit également sous le pseudonyme de Jean Maure. A cette époque, il collaborait à divers journaux (<i>Le Gaulois</i> , <i>Le Figaro</i> , <i>L'Illustration</i>), mais n'était pas encore très connu.	Rencontré lors du dîner chez Trapp. Membre de l'équipe d' <i>A la feuille de Rose</i> (il y joue le bourgeois Monsieur Beauflanquet lors de la deuxième représentation).
'Le Testament'	7 novembre 1882 (<i>Gil Blas</i>). Repris 2 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>) et dans une reprise (<i>L'intransigeant Illustré</i> du 9 octobre 1890).	Paul Hervieu (1857-1914). Nouvelliste peu connu.	Probablement rencontré pas le biais de Mirbeau. Voir Forestier (I, 1481).
'Menuet'	20 novembre 1882 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 7 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>) et dans 2 reprises (<i>La Vie de Famille</i> du 3 avril 1891 et <i>Le Magasin Littéraire</i> 1891).	Paul Bourget (1852-1935). Romancier, essayiste, moraliste, poète. Alors surtout connu en tant que poète et critique.	Comme Maupassant, fit partie de l'équipe de la <i>Revue moderne et naturaliste</i> . Il fréquentait en outre les salons de Marie Kann et de Geneviève Straus. Maupassant lui consacra un des 'Profils d'écrivains' (<i>Gil Blas</i> du 1 ^{er} juin 1882).
'Ce cochon de Morin'	21 novembre 1882 (<i>Gil Blas</i>). Repris 2 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>).	'M. Oudinot.' Le 'M.' semble être, non pas l'initiale d'un prénom, mais la marque de 'Monsieur'.	Dédicace problématique. Peut-être élucidée par Forestier, qui voit en ce Monsieur Oudinot le père de Camille et d'Hermine (plus tard Mme Lecomte du Noüy) Oudinot.
'La Folle'	5 décembre 1882 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 5 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>) et dans 2 reprises (<i>La Lune troyenne</i> du 4 mars 1888 et <i>Le Voleur</i> du 22 mars 1888).	Robert de Bonnières (de Wierre). Chroniqueur (<i>Le Figaro</i> , <i>Le Gaulois</i> , <i>Gil Blas</i>) sous les pseudonymes de Janus et Robert Estienne. ²	Tenait salon avenue de Villars (s'y retrouvaient, entre autres, Taine, Renan, et Leconte de Lisle).

² La *Collection encyclopédique des notabilités du XIX^e siècle ou Nouveau dictionnaire des contemporains*, publiée sous la direction d'Emile Dewamin (Paris, 1901) rapporte toutefois les pseudonymes suivants : Robert-Etienne Janus et Robert-Robert (pp. 121-22).

TITRE	PUBLICATION	DESTINATAIRE	LIEN AVEC L'AUTEUR
'Les Sabots'	21 janvier 1883 (<i>Gil Blas</i>). Repris 3 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>) et dans une reprise (<i>La Lune troyenne</i> du 12 février 1888).	Léon Fontaine, dit 'Petit-Bleu'.	Très longue amitié (un des canotiers de Chatou). Membre de l'équipe de 'Mouche' et d' <i>A la feuille de rose</i> (il y joue le rôle de la bourgeoise Madame Beauflanquet).
'La Toux'	28 janvier 1883 (<i>Panurge</i>). Jamais repris. Dédicace immédiate.	Armand Sylvestre. Initialement poète parnassien, puis nouvelliste (grivois) pour <i>Gil Blas</i> (<i>Contes grassouillets</i> , <i>Contes irrévérencieux</i> , <i>Contes inconvenants</i>).	Ami. Voir Forestier (I, 1509).
'En mer'	12 février 1883 (<i>Gil Blas</i>). Repris 5 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>) et dans une reprise (supplément du <i>Petit Journal</i> du 21 février 1891).	Henry Céard (1851-1924), petit naturaliste (<i>Soirées de Médan</i>).	Rencontré lors du dîner chez Trapp. Assista à la représentation d' <i>A la feuille de rose</i> . Publia deux articles sur Maupassant : 'Guy de Maupassant' (<i>Revue Illustrée</i> du 1 ^{er} avril 1888) et 'La Tôque et Prunier' (<i>L'Événement</i> du 22 août 1896).
'Saint-Antoine'	3 avril 1883 (<i>Gil Blas</i>). Repris 3 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>).	Xavier Charmes. Chef de cabinet sous Bardoux (Ministre de l'Instruction Publique).	Fit entrer Maupassant au Ministère de l'Instruction Publique en 1878 (sur l'intervention de Flaubert).
'L'Aventure de Walter Schnaffs'	11 avril 1883 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 3 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Contes de la Bécasse</i>).	Robert Pinchon, dit 'La Tôque'. Collaborait au <i>Nouvelliste</i> et au <i>Journal de Rouen</i> .	Très longue amitié (depuis 1868, par le biais de Louis Le Poitevin). Fait partie de l'équipe de 'Mouche' et d' <i>A la feuille de rose</i> (à l'écriture de laquelle il a du reste largement contribué ; il y remplit tous les rôles mineurs).

TITRE	PUBLICATION	DESTINATAIRE	LIEN AVEC L'AUTEUR
'En voyage'	10 mai 1883 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 4 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>) et dans une reprise (<i>Annales Politiques et Littéraires</i> du 7 avril 1889).	Gustave Toudouze (1847-1904), romancier, historien, critique d'art et critique dramatique.	Ami. Outre qu'il connaissait Flaubert, il était proche de Dumas fils, de Goncourt (il écrivit l'introduction à un recueil de 'Pages choisies' en 1896), de Bourget (à qui il fit la même faveur en 1900) et de Maurice Leloir (qui illustra pour Toudouze le <i>Roy Soleil</i> en 1904 et dont on connaît le rôle dans la production d' <i>A la feuille de rose</i>). ³
'Le Pain maudit'	29 mai 1883 (<i>Gil Blas</i>). Repris 3 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>).	Henry Brainne. Fils de Mme Brainne, à qui Maupassant dédia <i>Une vie</i> .	Un des canotier de Chatou ('Tomahawk', selon Lanoux).
'Denis'	28 juin 1883 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 3 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>).	Léon Chapron. Journaliste à <i>L'Evenement</i> et à <i>Gil Blas</i> .	Probablement rencontré à <i>Gil Blas</i> . On sait peu de leurs rapports. Le lien commun est peut-être à chercher du côté des préfaces aux œuvres de Paul Ginisty : Maupassant pour <i>L'Amour à trois</i> , Chapron pour <i>La Fange</i> .
'Lui ?'	3 juillet 1883 (<i>Gil Blas</i>). Repris 1 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>).	Pierre Decourcelle (1856-1926). Rédacteur au <i>Gaulois</i> (sous le pseudonyme de Choufleury), auteur de romans populaires et de vaudevilles.	Probablement rencontré au <i>Gaulois</i> . On sait peu de leurs rapports.
'Miss Harriet'	9 juillet 1883 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 1 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>).	'Madame...'	Selon Forestier, il pourrait s'agir de Marie Bashkirtseff ou de la comtesse Potočka, plus probablement (et au vu du contenu : souvenirs partagés), d'Hermine Lecomte du Noüy (I, 1553).

³ C'est en effet dans l'atelier du peintre (qui joua le rôle de Crête de Coq, le garçon de l'établissement) qu'eut lieu la première représentation, le 19 avril 1875.

TITRE	PUBLICATION	DESTINATAIRE	LIEN AVEC L'AUTEUR
'L'Âne'	15 juillet 1883 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 2 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>).	Louis Le Poittevin, fils d'Alfred (frère de Laure de Maupassant, grand ami de Flaubert).	Cousin de Maupassant. Les deux hommes étaient très liés depuis l'enfance.
'Le Mal d'André'	24 juillet 1883 (<i>Gil Blas</i>). Repris 4 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>) et dans une reprise (<i>La Lune troyenne</i> du 28 juillet 1889).	Edgar Courtois. Chroniqueur à <i>La Vie parisienne</i> (pseudonymes : Inauth... ou Inauthentique).	?
'Mon oncle Jules'	7 août 1883 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 4 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>).	Achille Bénouville. Peintre paysagiste.	?
'Le Cas de Mme Luneau'	21 août 1883 (<i>Gil Blas</i>). Repris 4 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>) et dans 2 reprises (<i>La Banlieue républicaine</i> du 9 mars 1885 et <i>La Lune troyenne</i> du 11 novembre 1888).	Georges Duval (1847-1919). Journaliste et chroniqueur au <i>Gaulois</i> et à <i>L'Événement</i> (pseudonymes : Claude Rieux et Tabarin). Romancier, critique, vaudevilliste.	Voir Forestier (I, 1583).
'Regret'	4 novembre 1883 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 3 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>).	Léon Dierx, poète.	Il fit un court séjour au ministère de l'Instruction Publique et y rencontra peut-être Maupassant. Mais surtout, tous deux collaborèrent à la <i>Revue fantaisiste</i> de Mendès.
'La Ficelle'	25 novembre 1883 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 4 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>) et dans 2 reprises (<i>Le Voleur</i> du 10 novembre 1887 et <i>L'Echo de Paris</i> du 1 ^{er} novembre 1891).	Harry Alis (pseudonyme de Jules-Hippolyte Percher, 1857-1895). Fondateur de <i>Panurge</i> et de la <i>Revue moderne et naturaliste</i> . Rédacteur du <i>Journal des Débats</i> .	Maupassant collabora à <i>Panurge</i> et à la <i>Revue moderne et naturaliste</i> . En mai 1883, Harry Allis dédia <i>Les Pas-de-chance</i> à Maupassant.

TITRE	PUBLICATION	DESTINATAIRE	LIEN AVEC L'AUTEUR
'Un sage'	4 décembre 1883 (<i>Gil Blas</i>). Repris 1 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>).	Baron de Vaux (Ludovic). Chroniqueur boulevardier (potins). Collaborateur à <i>Gil Blas</i> (sous le pseudonyme d'Asmodée) et au <i>Chat-Noir</i> .	Maupassant préfaça son ouvrage <i>Les Tireurs au pistolet</i> (1883).
'Garçon, un bock !...'	1 ^{er} janvier 1884 (<i>Gil Blas</i>). Repris 3 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>) et dans une reprise (<i>Le Rabelais</i> du 5 avril 1884).	José María de Heredia (1842-1905). Poète parnassien. Conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal. Entra à l'Académie française en 1894.	Rencontré chez Flaubert en 1878. Amitié sincère, respect. Heredia ne tarira pas d'éloges sur Maupassant : 'La terre normande est féconde. A peine la mort a-t-elle abattu le vieil arbre (Gustave Flaubert), que repousse un surgeon vigoureux'. ⁴
'Le Baptême'	14 janvier 1884 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 4 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>) et dans une reprise (<i>La Lune troyenne</i> du 11 août 1889).	Antoine Guillemet, peintre. Il fut l'élève de Corot et de Monet.	Grande admiration. Maupassant le mentionna dans deux chroniques : 'Petits voyages' (<i>Gil Blas</i> du 26 août 1884 ; <i>Chroniques</i> , vol. 3, p. 8) et 'Au salon' (<i>Le XIX^e siècle</i> , mai 1886 ; <i>Chroniques</i> , vol. 3, p. 258).
'Le Parapluie'	10 février 1884 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 4 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>).	Camille Oudinot, dramaturge et romancier. Frère d'Hermine Lecomte du Nottly.	Très liés (Maupassant faillit démissionner de <i>Gil Blas</i> parce qu'il refusait de publier les textes d'Oudinot).
'Idylle'	12 février 1884 (<i>Gil Blas</i>). Repris 3 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>).	Maurice Leloir (1853-1940), peintre, illustrateur, décorateur, historien et collectionneur. Créateur du Musée du costume de la ville de Paris.	<i>A la feuille de rose</i> (voir n. 3).

⁴ Mendès, Catulle. *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* (Paris : Fasquelle, 1903), p. 187.

TITRE	PUBLICATION	DESTINATAIRE	LIEN AVEC L'AUTEUR
'La Mère Sauvage'	3 mars 1884 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 4 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>).	Georges Pouchet, professeur d'anatomie comparée au Muséum. Collaborait à la <i>Revue des Deux Mondes</i> .	Ami de Flaubert et de Zola. Proche de Mme Adam, aida Maupassant lors du procès d'Etampes (1880). Ce dernier lui consacra une chronique ('Au muséum d'histoire naturelle', <i>Le Gaulois</i> du 23 mars 1881) et le mentionna dans 'Souvenirs d'un an' (<i>Le Gaulois</i> du 23 août 1880 ; <i>Chroniques</i> , vol. 1, p. 59).
'Rencontre'	11 mars 1884 (<i>Gil Blas</i>). Repris 1 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>).	Edouard Rod (1857-1910). Romancier, essayiste et critique suisse. Proche de Zola et des naturalistes, dont il s'écartera par la suite.	Echange de bons procédés (Rod vante les mérites des <i>Soirées de Médan</i> dans un article du <i>Voltaire</i> du 20 avril 1880 ; de son côté Maupassant le mentionne dans 'Profils d'écrivains', <i>Gil Blas</i> du 1 ^{er} juin 1882 ; <i>Chroniques</i> , vol. 2, p. 72).
'L'Héritage'	15 mars au 26 avril 1884 (<i>La Vie militaire</i>). Repris 1 fois. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Miss Harriet</i>).	Catulle Mendès (1841-1909), parnassien (pseudonyme : C. Valérius). Fonda la <i>Revue fantaisiste</i> en 1860.	Longue connaissance (depuis au moins 1876). Publia Maupassant à plusieurs reprises dans <i>La Vie populaire</i> .
'La Patronne'	1 ^{er} avril 1884 (<i>Gil Blas</i>). Repris 3 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>) et dans 2 reprises (<i>La Lune troyenne</i> du 25 novembre 1888 et <i>Gil Blas Illustré</i> du 1 ^{er} janvier 1893).	Docteur A. Baraduc. Médecin de Clermont-Ferrand installé à Paris. Spécialiste des eaux (envoyé à Châtelguyon lors de l'ouverture de la station).	Ami du père de Maupassant. A sans doute poussé Guy à faire des cures en Auvergne.
'Le Petit fût'	7 avril 1884 (<i>Le Gaulois</i>). Repris 5 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>) et dans une reprise (<i>La Lune troyenne</i> du 31 mars 1889).	Adolphe Eugène Tavernier. Collaborait à <i>Gil Blas</i> , à <i>L'Événement</i> , à <i>L'Echo de Paris</i> (pseudonymes : Spada, Le Sphinx).	Ami. Tout porte à croire qu'il devait connaître le baron de Vaux, si l'on en juge par quelques titres thématiquement et historiquement proches des <i>Tireurs au pistolet</i> (1883) : <i>L'Art du duel</i> (1885), <i>Armateurs et salles d'armes de Paris</i> (1886).

TITRE	PUBLICATION	DESTINATAIRE	LIEN AVEC L'AUTEUR
'Châli'	15 avril 1884 (<i>Gil Blas</i>). Repris 3 fois. La dédicace figure dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>) et dans une reprise (<i>La Vie Populaire</i> du 8 mars 1885).	Jean Béraud. Peintre de la bourgeoisie. Il fut l'élève de Bonnat.	Collabora à <i>La Vie moderne</i> , comme Maupassant. Ce dernier le mentionna dans 'Au salon' (<i>Le XIX^e siècle</i> des 30 avril, 2, 6, 10 et 18 mai 1886) et 'Une soirée' (I, 989). Voir Forestier (II, 1343).
'La Chevelure'	13 mai 1884 (<i>Gil Blas</i>). Repris 1 fois. La dédicace ne figure que dans l'originale.	M. Boborykine. Romancier naturaliste. Correspondant étranger du <i>Trublot</i> , revue éphémère (4 numéros en décembre 1884) de Paul Alexis.	?
'Les Sœurs Rondoli'	29 mai au 5 juin 1884 (<i>Echo de Paris</i>). Pas de reprise. La dédicace ne figure que dans le recueil (<i>Les Sœurs Rondoli</i>).	Georges de Porto-Riche (1849-1930), dramaturge d'origine italienne. Il porta à la scène les principes de psychologie chers à Bourget (<i>Amoureuse</i> , <i>L'Infidèle</i> , <i>Les Deux fautes</i>).	Rencontré par le biais d'Edmond de Goncourt ou de la princesse Mathilde (voir Forestier ; II, 1358).
'Boitelle'	22 janvier 1889 (<i>Echo de Paris</i>). Repris 6 fois. La dédicace figure dans la première parution, le recueil (<i>La Main gauche</i>) et une reprise (<i>La Vie populaire</i> du 10 février 1889).	Robert Pinchon.	Voir plus haut (dédicace à 'L'Aventure de Walter Schnaffs') et Forestier (II, 1678).

N.B. :

N'ont été prises en compte que les reprises sous forme d'articles (publications dans la presse) et non en recueils.

A l'exception de 'La Chevelure', les dédicaces – mêmes lorsqu'elles ont été perdues au fil des reprises – figurent toutes dans l'édition de la Pléiade (voir n. 51, p. 71).

II. Recueils de nouvelles

TITRE	PUBLICATION	DESTINATAIRE	LIEN AVEC L'AUTEUR
<i>La Maison Tellier</i>	Mai 1881 (Havard).	Ivan Tourgueniev (1818-1883), écrivain russe exilé en France depuis 1856. Ami de Flaubert, de Zola, de Daudet.	Rencontré par l'intermédiaire de Flaubert, dont c'était un proche. Grande admiration de Maupassant pour l'écrivain russe à qui il consacra plusieurs chroniques : 'L'Inventeur du mot "nihilisme"' (<i>Le Gaulois</i> du 21 novembre 1880), 'Ivan Tourgueneff' (<i>Le Gaulois</i> du 5 septembre 1883), 'Ivan Tourgueneff' (<i>Gil Blas</i> du 6 septembre 1883), 'Le Fantastique' (<i>Le Gaulois</i> du 7 octobre 1883).
<i>Yvette</i>	Novembre 1884 (Havard)	Madame Brun-Chabas	Sa secrétaire, son assistante, qui fit à la place de Maupassant (dont les troubles oculaires l'en empêchait), le travail de relecture avant publication
<i>L'Inutile beauté</i>	Avril 1890 (Havard)	Henry Cazalis. Médecin. Poète connu sous le pseudonyme de Jean Lahor.	Proche de Maupassant, particulièrement dans les dernières années de sa vie. ⁵

N.B. :

Les rééditions des recueils étant innombrables (et du reste peu pertinentes pour cette étude, la dédicace se trouvant toujours dans l'édition originale), nous avons choisi de ne pas les mentionner.

Les dédicaces de ces trois recueils figurent dans l'édition de la Pléiade sous forme de notes de fin.

⁵ Vial, André. 'Maupassant et "Jean Lahor"': Lettres inédites du romancier au médecin-poète', in *Faits et significations* (Paris : Nizet, 1973), pp. 281-319.

Appendice A2 : Lettre à Caroline Commanville

L'Histoire du vieux temps, 'Théâtre', in Œuvres complètes de Guy de Maupassant (Paris: Louis Conard, 1910).

À
MADAME CAROLINE COMMANVILLE

Madame,

Je vous ai offert, alors que vous seule la connaissiez, cette toute petite pièce qu'on devrait appeler plus simplement "dialogue". Maintenant qu'elle a été jouée devant le public et applaudie par quelques amis, permettez-moi de vous la dédier.

C'est ma première œuvre dramatique. Elle vous appartient de toute façon, car après avoir été la compagne de mon enfance, vous êtes devenue une amie charmante et sérieuse ; et, comme pour nous rapprocher encore, une affection commune, celle de votre oncle que j'aime tant, nous a, pour ainsi dire, faits de la même famille.

Veillez donc agréer, Madame, l'hommage de ces quelques vers comme témoignage des sentiments très dévoués, respectueux et fraternels de votre ami bien sincère et ancien camarade.

GUY DE MAUPASSANT.

Paris, le 23 février 1879.

Appendice B1 : Taxinomie des personnages (*Bel-Ami*)

		Axes					
Type	Nom	Physique	Vie intérieure	Habitat	Vêtements	Capacités oratoires	Codes sociaux
Arrivistes	Georges Duroy	<p>'Comme il portait beau, par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, frisa sa moustache d'un air militaire et familier, et jeta sur les dîneurs attardés [...] un de ces regards de joli garçon' (R, 197)</p> <p>'Il avait [...] beaucoup de grâce dans le regard et une séduction irrésistible dans la moustache' (R, 220)</p>	<p>'Duroy, gris de triomphe, but d'un trait. Il aurait vidé de même une barrique entière, lui semblait-il, il aurait mangé un bœuf, étranglé un lion. [...] Il était chez lui, maintenant, au milieu de ces gens ; il venait d'y prendre position, d'y conquérir sa place.' (R, 218)</p>	<p>Implicite dans les deux premiers chapitres (manque d'argent, chaque dépense est chiffrée). Mais au troisième chapitre :</p> <p>'Sa maison, haute de six étages, était peuplée par vingt petits ménages ouvriers et bourgeois, et il éprouva, en montant l'escalier, dont il éclairait avec des allumettes-bougies les marches sales où traînaient des bouts de papier, des bouts de cigarettes, des épiluchures de cuisine, une écœurante sensation de dégoût, et une hâte de sortir de là, de loger comme les hommes riches, en des demeures propres, avec des tapis.' (R, 222)</p>	<p>'son chapeau à haute forme assez défraîchi [...] habillé d'un complet de soixante francs' (R, 198)</p> <p>'Il portait un habit pour la première fois de sa vie.' (R, 210)</p>	<p>'Il avait la parole facile et banale, du charme dans la voix [...]. Ils parlèrent [...] de toutes les choses courantes sur lesquelles on peut discourir indéfiniment sans se fatiguer l'esprit.' (R, 220)</p>	<p><u>Militaire</u> : 'par pose d'ancien sous-officier [...] d'un air militaire [...] ainsi qu'au temps où il portait l'uniforme des hussards' (R, 197) ; 'par chic de beau soldat tombé dans le civil' (R, 198) ; 'Il se sentait au cœur tous les instincts du sous-off lâché en pays conquis' (R, 200)</p> <p>'il ressemblait bien au mauvais sujet des romans populaires' (R, 198)</p> <p><u>Prostituées</u> : 'Il ne les méprisait point du mépris inné des hommes de famille.' (R, 199)</p> <p><u>Ascension sociale</u> : "'Quand tu auras donné des leçons d'équitation aux hommes du monde ou à leurs fils, ils ne pourront plus s'accoutumer à te considérer comme leur égal.'" (R, 202)</p>

		Physique	Vie intérieure	Habitat	Vêtements	Capacités oratoires	Codes sociaux
Femmes du monde	Madame Forestier	'C'était un de ces visages de femme dont chaque ligne révèle une grâce particulière, semble avoir une signification, dont chaque mouvement paraît dire ou cacher quelque chose.' (R, 213)	'Forestier [...] échangeait avec sa femme des regards d'intelligence, à la façon de compères accomplissant ensemble une besogne difficile et qui marche à souhait.' (R, 215) 'Madame Forestier couvrait Duroy d'un regard protecteur et souriant, d'un regard de connaisseur qui semblait dire : "Toi, tu arriveras."' (R, 218)	Voir Forestier (R, 219).	'Elle était vêtue d'une robe de cachemire bleu pâle' (R, 212)	<u>Discretion</u> : 'Elle eut un sourire plus visible, plus bienveillant ; et elle murmura, en baissant la voix : "Je sais."' (213)	'Il s'avança avec des grâces de vieux beau et, prenant la main de Mme Forestier, mit un baiser sur son poignet.' (R, 214) 'La jeune femme lui dit à mi-voix : "Faites donc votre cour à Mme Walter."' (R, 219)
	Madame de Marelle	"C'était une petite brune, de celles qu'on appelle des brunettes." (R, 213)	'Elle avait un esprit drôle, gentil, inattendu, un esprit de gamine expérimentée qui voit les choses avec insouciance et les juge avec un scepticisme léger et bienveillant.' (R, 215)		"elle semblait dessinée, moulée des pieds à la tête dans une robe sombre toute simple." (R, 213) 'Un diamant tenu par un fil d'or pendait au bas de l'oreille' (R, 215)	'Elle lui raconta à son tour des anecdotes ; avec un entrain facile de femme qui se sait spirituelle et qui veut toujours être drôle' (R, 220-21)	
	Madame Walter	'une grande et belle femme, plus haute que lui, beaucoup plus jeune, de manières distinguées et d'allure grave.' (R, 213-14)	'Elle sourit, avec une indifférence aimable et répondit gravement' (R, 220)			'Mme Walter ajouta, avec cette grâce sérieuse qu'elle mettait en tout et qui donnait un air de faveurs à ses paroles' (R, 217)	'née Basile-Ravalau, fille du banquier de ce nom.' (R, 214) "Faites donc votre cour à Mme Walter."' (R, 219) 'Tout à coup il s'aperçut qu'elle tenait à la main sa tasse vide ; et, comme elle se trouvait loin d'une table, elle ne savait où la poser. Il s'élança.' (R, 220)

		Physique	Vie intérieure	Habitat	Vêtements	Capacités oratoires	Codes sociaux
Prostituées		<p>'C'était une grosse brune à la chair blanchie par la pâte, à l'œil noir, allongé, souligné par le crayon, encadré sous des sourcils énormes et factices. Sa poitrine, trop forte, tendait la soie sombre de sa robe ; et ses lèvres peintes, rouges comme une plaie, lui donnaient quelque chose de bestial, d'ardent, d'outré, mais qui allumait le désir cependant.' (R, 208)</p>			<p>'la soie sombre de sa robe' (R, 208)</p>	<p>'elle lui dit, d'une voix assez forte pour être entendue : "Tiens v'là un joli garçon, s'il veut de moi pour dix louis je ne dirai pas non." (R, 208)</p>	<p>'Et les filles, deux par deux, passaient dans cette foule d'hommes, la traversaient avec facilité, [...] comme si elles eussent été bien chez elles, bien à l'aise, [...] au milieu de ce flot de mâles.' (R, 208)</p>
Hommes d'influence	Forestier	<p>'un gros jeune homme' (R, 200)</p> <p>'Il avait maintenant [...] un ventre d'homme qui dîne bien. [...] En trois ans Paris en avait fait quelqu'un de tut autre, de gros et de sérieux, avec quelques cheveux blancs sur les tempes, bien qu'il n'eût pas plus de vingt-sept ans.' (R, 201)</p>	<p>"les cafés-concerts peuvent distraire mon pharmacien et son épouse, mais pas moi. [...] Il devrait y avoir ici un jardin d'été comme le parc Monceau [...] et on payerait cher pour entrer, afin d'attirer les jolies dames." (R, 205)</p>	<p>"– Au troisième, la porte à gauche." Le concierge avait répondu cela d'une voix aimable où apparaissait une considération pour son locataire.' (R, 210)</p> <p>'il se trouva en présence d'un valet en habit noir' (R, 211)</p> <p>Description du luxe (R, 219)</p>	<p>'Il avait maintenant [...] un costume d'homme posé, sûr de lui' (R, 201)</p>	<p>'Il parlait en gaillard tranquille qui connaît la vie' (R, 202)</p> <p>Voir M. Walter (R, 214)</p>	<p>'Ils se mirent à marcher en se tenant par le bras, avec cette familiarité facile qui subsiste entre compagnons d'école et entre camarades de régiment.' (R, 201)</p> <p>"Nous oublions de passer au guichet." L'autre répondit d'un ton important : "Avec moi on ne paye pas." [...] "Avez-vous une bonne loge ? – Mais, certainement, monsieur Forestier." (R, 206)</p>

	Physique	Vie intérieure	Habitat	Vêtements	Capacités oratoires	Codes sociaux
Monsieur Walter	'un petit gros monsieur, court et rond, parut [...]. C'était M. Walter, député, financier, homme d'argent et d'affaires, juif et méridional, directeur de <i>La Vie française</i> ' (R, 213-14)	'M. Walter [...] fit quelques plaisanteries, car il avait l'esprit sceptique et gras.' (R, 216)			'Et on discuta sur ce cas d'adultère compliqué de chantage. On n'en parlait point comme on parle, au sein des familles, des événements racontés dans les feuilles publiques [...]. On ne s'indignait pas, on ne s'étonnait pas des faits ; on en cherchait les causes profondes, secrètes, avec une curiosité professionnelle et une indifférence absolue pour le crime lui-même.' (R, 214)	Implicite : respect

Appendice B2 : Taxinomie des personnages (autres)

Axes							
Type	Nom	Physique	Vie intérieure	Habitat	Vêtements	Capacités oratoires	Codes sociaux
Arrivistes	Maze ('L'Héritage')	<p>'C'était un beau garçon brun' (II, 4)</p> <p>'il passait dans le ministère pour entreprenant avec les femmes et irrésistible' (II, 54)</p>	<p>'le beau Maze, le lion du bureau, tournait autour du père Cachelin avec une intention visible.' (II, 9)</p> <p>'Maze [...] jugeait inférieur ce genre d'esprit et [...] en voulait personnellement à Lesable de lui avoir dérobé l'espoir de fortune qu'il nourrissait dans le fond de son cœur' (II, 39)</p>		<p>'vêtu avec une élégance exagérée, et qui se jugeait déclassé, estimant son physique et ses manières au-dessus de sa position. Il portait de grosses bagues, une grosse chaîne de montre, un monocle, par chic' (II, 4)</p> <p>'sa redingote' (II, 40)</p>		<p>"Maze ne manque point d'un certain mérite ; mais quand on veut arriver, il faut travailler plus que lui. Il aime le monde, les plaisirs. [...] Il n'ira jamais loin, par sa faute." (II, 15-16)</p> <p>'Il entra comme chez lui [...]. Il ajouta, de ce ton familier des gens habitués au monde' (II, 55)</p>
	Lesable ('L'Héritage')	<p>'un jeune homme de petite taille, portant des favoris d'officier de marine ou d'avocat' (II, 6)</p>	<p>'entra vivement d'un air préoccupé.' (II, 6)</p> <p>'plein d'une orgueilleuse confusion' (II, 10)</p> <p>'Pendant huit jours, Lesable ne dormit point d'angoisse de ne pas avoir été promu, malgré son zèle. Il faisait pourtant une besogne de chien' (II, 20)</p>	<p>'Le jeune ménage s'installa sur le même palier que Cachelin et que Mille Charlotte, dans un logement pareil au leur et dont on expulsa le locataire.' (II, 20)</p>	<p>'un col droit très haut' (II, 6)</p> <p>'Il portait un habit noir, une cravate blanche et des gants blancs. Il fit un effet. [...] "J'ai l'habitude de ne jamais sortir le soir sans mon habit." Il saluait, le claque sous le bras, une fleur à la boutonnière.' (II, 13-14)</p>	<p>'précipitait ses paroles comme s'il n'eût jamais pu trouver le temps de terminer tout ce qu'il avait à dire' (II, 6)</p>	<p>[Cachelin] 'voulait un garçon d'avenir, un garçon qui serait chef' (II, 9)</p>

		Physique	Vie intérieure	Habitat	Vêtements	Capacités oratoires	Codes sociaux
Femmes du monde	Comtesse de Mascaret (‘L’Inutile beauté’)	‘Elle était fort belle, svelte, distinguée avec sa longue figure ovale, son teint d’ivoire doré, ses grands yeux gris et ses cheveux noirs ; [...] avec une allure si particulièrement racée’ (II, 1205)	<u>Schopenhauer</u> : ‘je dis que la nature est notre ennemie, qu’il faut toujours lutter contre la nature, car elle nous ramène sans cesse à l’animal.’ (II, 1216)	‘La victoria fort élégante, attelée de deux superbes chevaux noirs, attendait devant le perron de l’hôtel.’ (II, 1205)	‘en ses cheveux noirs comme une nuit, un mince diadème en arc-en-ciel, poudré de diamants, brillait ainsi qu’une voie lactée.’ (II, 1215)		‘“Vous m’avez épousée malgré moi, vous avez forcé mes parents qui étaient gênés à me donner à vous, parce que vous êtes très riche.”’ (II, 1208) ‘La comtesse, par tact féminin, obéissant à ses instincts de femme du monde, essaya deux ou trois fois de lui répondre.’ (II, 1213)
	Christiane Andermatt (Mont-Oriol)	‘C’était une jeune femme blonde, petite, pâle, très jolie, dont les traits semblaient d’une enfant, [...] cette mignonne et fine personne.’ (R, 486) ‘21 ans’ (R, 490)	‘l’œil bleu, hardiment fixé, jetait aux gens un regard résolu qui donnait un attrait charmant de fermeté et un singulier caractère’ (R, 486) <u>Gaieté</u> : ‘le regardait avec une envie de rire qui relevait le coin de ses lèvres.’ (R, 487) ; ‘fort amusée’ (R, 489) ; ‘et toute secouée par un rire éclatant d’enfant joyeuse’ (R, 490) ; ‘riant aux larmes’ (R, 496) <u>Amour / sentiments</u> : ‘Elle pensait à cela, quelquefois, comme on pense, quand on est pauvre, à un collier de perles [...] Elle se figurait cela d’après quelques romans lus par désœuvrement, [...] elle ne s’était pas encore éveillée de ce sommeil où vivent les jeunes filles naïves’ (R, 493) ; ‘Elle suffoqua, tellement émue qu’elle ne put retenir ses larmes.’ (R, 508)				‘Quand on lui avait présenté Andermatt comme fiancé, elle refusa d’abord, avec une indignation d’enfant de devenir la femme d’un juif.’ (R, 493) ‘elle consentit à épouser ce gros garçon très riche, qui n’était pas laid, mais qui ne lui plaisait guère, comme elle aurait consenti à passer un été dans un pays désagréable.’ (R, 494)

		Physique	Vie intérieure	Habitat	Vêtements	Capacités oratoires	Codes sociaux
Prostituées	Boule de suif (‘Boule de suif’)	‘Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir.’ (I, 91)	‘Cette pudeur patriotique de catin qui ne se laissait point caresser près de l’ennemi’ (I, 103)		‘sous un peignoir de cachemire bleu, bordé de dentelles blanches’ (I, 102)	‘Boule de suif raconta, avec une émotion vraie, avec cette chaleur de parole qu’ont parfois les filles pour exprimer leurs emportements naturels’ (I, 96)	‘En face des deux religieuses un homme et une femme attiraient les regards de tous. [...] La femme, une de celles appelées galantes, était célèbre par son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom de Boule de suif.’ (I, 90-91) ‘Alors Boule de suif, rougissante et embarrassée, balbutia en regardant les quatre voyageurs restés à jeun : “Mon Dieu, si j’osais offrir à ces messieurs et à ces dames...” Elle se tut, craignant un outrage.’ (I, 95)
	Madame (Tellier) (‘La Maison Tellier’)	‘Elle était grande, charnue, avenante. Son teint, pâli dans l’obscurité de ce logis toujours clos, luisait, comme sous un vernis gras. Une mince garniture de cheveux follets, faux et frisés, entourait son front, et lui donnait un aspect juvénile qui jurait avec la maturité de ses formes.’ (I, 257)	‘Invariablement gaie et la figure ouverte, elle plaisantait volontiers, avec une nuance de retenue’ (I, 257) ‘Enfin elle avait l’âme délicate, et bien que traitant ses femmes en amies, elle répétait volontiers qu’elles “n’étaient point du même panier”.’ (I, 257)	‘La maison était familiale, toute petite, peinte en jaune [...]. Cette maison, du reste, était venue par héritage d’un vieil oncle qui la possédait.’ (I, 256) ‘jugeant l’affaire de Fécamp plus avantageuse pour eux’ (I, 256)	‘Madame, tout en bleu, en soie bleue des pieds à la tête, portait là-dessus un châle de faux cachemire français, rouge, aveuglant, fulgurant.’ (I, 264)	‘Les gros mots la choquaient toujours un peu’ (I, 257) ‘Sa conversation grave faisait diversion aux propos sans suite des trois femmes’ (I, 258)	‘Le préjugé du déshonneur attaché à la prostitution, si violent et si vivace dans les villes, n’existe pas dans la campagne normande.’ (I, 256) ‘Madame avait su lui donner une tenue si comme il faut [...] qu’une sorte de considération l’entourait.’ (I, 259) ‘On disait seulement en parlant d’elle : “ Mme Tellier est une bourgeoise de Fécamp”, ce qui laissait supposer qu’elle pouvait vivre de ses rentes.’ (I, 263)

		Physique	Vie intérieure	Habitat	Vêtements	Capacités oratoires	Codes sociaux
Hommes d'influence	Andermatt (Mont-oriot)	<p>'Un peu trop gros déjà pour sa taille qui n'était point haute, joufflu, chauve, l'air poupard, les mains grasses, les cuisses courtes, il avait l'air trop frais et malsain' (R, 488)</p>	<p>'C'était un homme encore très jeune, un juif, faiseur d'affaires. Il en faisait de toutes sortes et s'entendait à toutes choses avec une souplesse d'esprit, une rapidité de pénétration, une sûreté de jugement tout à fait merveilleuses.' (R, 488)</p> <p>'Andermatt, ravi, s'écria : "Tiens, tiens, c'est très fort, cela, très ingénieux, très nouveau, très moderne." "Très moderne", entre ses lèvres, était le comble de l'admiration.' (R, 489)</p> <p>'Andermatt ne se fâchait jamais et se prêtait à toutes ses plaisanteries, en homme supérieur, sûr de lui.' (R, 517)</p>			<p>'parlait avec une facilité étourdissante' (R, 488)</p> <p>'Andermatt parlait avec animation. Il avait passé l'après-midi à causer avec le docteur Latonne, laissant couler, avec les paroles, de grands projets sur Enval. [...] Andermatt, excité, reprit : "Il y aurait un fortune à faire ici. [...] une seule chose m'inquiète : aurions-nous assez d'eau pour un grand établissement ?' (R, 510)</p> <p>'si bavard ordinairement' (R, 515)</p>	<p>'Andermatt disparut, fit le mort ; mais au bout de trois mois, il avait prêté plus de vingt mille francs à Gontran ; et le marquis, pour d'autres raisons, commençait à changer d'avis.' (R, 493)</p>

Bibliographie

Sources primaires

1. Guy de Maupassant

a. Romans et nouvelles

Contes et nouvelles I. Contes et nouvelles publ. entre 1875 et mars 1884, éd. par Louis Forestier (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974).

Contes et nouvelles II. Contes et nouvelles publ. entre avril 1884 et 1893, éd. par Louis Forestier. (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992).

Romans, éd. par Louis Forestier (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987).

b. Chroniques et récits de voyage

Balsamo, Jean, éd. *Choses et autres : Choix de chroniques littéraires et mondaines 1876-1890* (Paris : Librairie Générale Française, "Le Livre de Poche", 1993).

Brahimi, Denise (prés. de). *Maupassant au Maghreb : Au soleil, La Vie errante* (Paris : Le Sycomore, 198[2?]).

Biaggi, Vladimir (préf.). *Au salon : Chroniques sur la peinture* (Paris : Balland, 1993).

Juin, Hubert. *Chroniques*. T. I : 22 octobre 1876-23 février 1882 ; T. II : 1^{er} mars 1882-17 août 1884 ; T. III : 26 août 1884-13 avril 1891 (Paris : Union Générale d'Éditions, "Fins de siècles", 1980).

Sur l'eau, in *Œuvres complètes de Guy de Maupassant*, vol. 21 (Paris : Louis Conard, 1908).

La Vie errante, in *Œuvres complètes de Guy de Maupassant*, vol. 24 (Paris : Louis Conard, 1909).

c. Poésie, théâtre, correspondances

A la feuille de rose, maison turque. Suivi de : Correspondances de l'auteur avec Gisèle d'Estoc et Marie Bashkirtseff et de quelques poèmes libres. Textes réunis et prés. par Alexandre Grenier (Paris : Encre, "L'Autre visage", 1984).

Cogny, Pierre. 'Dix-neuf lettres inédites de Maupassant au docteur Grancher', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 74 (1974), 265-77.

Des vers, in *Œuvres complètes de Guy de Maupassant*, vol. 2 (Paris : Louis Conard, 1928).

Douchin, Jacques-Louis, éd. *Guy de Maupassant-Gisèle d'Estoc : Cahier d'amour ; Poèmes érotiques* (Paris : Arléa, Les Licencieux, 1993).

Dumesnil, René. 'Etudes, chroniques et correspondances', in *Œuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant*, vol. 15 (Paris : Librairie Gründ, 1938).

L'Histoire du vieux temps, 'Théâtre', in *Œuvres complètes de Guy de Maupassant* (Paris : Louis Conard, 1910).

Leclerc, Yvan. *Gustave Flaubert-Guy de Maupassant : Correspondance* (Paris : Flammarion, 1993).

Oberle, Christophe. 'Maupassant, Lettre de Corse (1880) et autres lettres inédites', *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 5 (1997), 47-79.

La Paix du ménage (Monaco : Sauret, "Pages perdues et retrouvées", janvier 1993).

Salinas, Michèle (prés. et notes de). *Lettres d'Afrique : Algérie, Tunisie* (Paris : "La Boîte à documents", 1990).

Suffel, Jacques. *Guy de Maupassant : Correspondance*, 3 vols (Evreux : Le Cercle du bibliophile, 1973).

Vial, André. 'Maupassant et "Jean Lahor" : Lettres inédites du romancier au médecin-poète', in *Faits et significations* (Paris : Nizet, 1973), pp. 281-319.

2. Autres auteurs

a. Romans

Alis, Harry. *Les Pas-de-chance* (Kistemaeckers, 1883).

Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine*, 7 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1977).

Flaubert, Gustave. *Œuvres*, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951-1952).

Huysmans, Joris-Karl. *A rebours* (Paris : Gallimard, "Folio Classiques", 1977).
 ———. *En ménage / A Vau-l'eau* (Paris : Union Générale d'Éditions, "Fins de siècles", 1975).

Lesage. *Histoire de Gil Blas de Santillane* (Paris : Garnier-Flammarion, 1977).

Mirbeau, Octave. *Le Journal d'une femme de chambre* (Paris : Fasquelle, 1968).

Tourguéniev, Ivan. *Premier amour* (Paris : "Le Livre de Poche", 1983).

b. Nouvelles

Barbey d'Aurevilly, Jules. *Les Diaboliques*, in *Œuvres romanesques complètes*, vol. 2 (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966).

Borges, Jorge Luis. *Le Livre de sable* (Paris : Gallimard, "Folio", 1978).

Bloy, Léon. *Histoires désobligeantes* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1983).

Collectif. *Les Soirées de Médan* (Paris : Grasset & Fasquelle, "Les Cahiers Rouges", 1955).

Diderot, Denis. *Œuvres* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951).

James, Henry. 'Paste', in *The Author of Beltraffio... and Other Tales* (London : Mc Millan, 1922), pp. 279-98.

Laforgue, Jules. *Moralités légendaires* (Genève ; Paris : Droz, 1980).

O. Henry. 'The Gift of the Magi', in *The Best Short Stories of O. Henry* (New York : the Modern Library, 1994), pp. 1-7.

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste. *Œuvres complètes*, vol. 1 (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986).

c. Poésie, essais, chroniques, correspondances

Apollinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956).

Aristophane. *Aristophanes : Plays II*, trad. par Patrick Dickinson (London ; Oxford ; New York : Oxford University Press, 1970).

Aristote. *Aristotle on the Art of Fiction : 'The Poetics'*, trad. et éd. par L. J. Potts (Cambridge : Cambridge University Press, 1968).

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976).

Bloy, Léon. *Exégèse des lieux communs* (Paris : Gallimard, "Idées", 1968).

Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine* (Paris : Plon-Nourrit, 1899).

Coleridge, Samuel Taylor. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, éd. par Kathleen Coburn et Bart Winer, 2, vol. 7 (Princeton : Princeton University Press ; London : Routledge & Kegan Paul, 1983).

Collectif. *Le Nouveau Parnasse satyrique du XIX^e siècle* (Bruxelles : Sous le manteau, 1881).

Flaubert, Gustave. *Le Dictionnaire des idées reçues* (Paris : "Le Livre de Poche", 1997).

_____. *Œuvres complètes : Correspondance*, 13 vols (Paris : Conard, 1926-1954).

Gide, André. *Journal : 1889-1939* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948).

Ginisty, Paul. *Souvenirs de journalisme et de théâtre* (Les Editions de France, 1930).

Goncourt, Edmond et Jules. *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, 9 vols (Paris : Charpentier, 1888-1896).

James, Henry. *The Art of the Novel : Critical Prefaces* (New York, 1962).

_____. *Daumier Caricaturist* (London : Rodale Press, 1954).

_____. *Sur Maupassant précédé de L'Art de la fiction [The Art of Fiction]* (Bruxelles : Complexe, "Le Regard littéraire", 1987).

Lemaitre, Jules. *Les Contemporains : Etudes et portraits littéraires*, 4^e et 5^e séries (Paris : Société française d'imprimerie et de librairie, 189[0?] ; 1892).

_____. 'Conteurs contemporains', *Revue bleue*, 6 (7 février 1885).

Mendès, Catulle. *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* (Paris : Fasquelle, 1903).

- Nisard**, Désiré. 'D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la Bibliothèque latine-française de M. Pankoucke', *La Revue de Paris*, 57 (décembre 1883).
- Poe**, Edgar Allan. 'Nathaniel Hawthorne', in *The Works of Edgar Allan Poe*, éd. par John H. Ingram, vol. 4 (London : A. & C. Black, 1901), pp. 213-27.
- Rapin**, René (*Le Père*). *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (1674), in *Œuvres*, vol. 2 (Amsterdam : 1709).
- Sade**, Donatien Alphonse François de. *Idée sur les romans* (Genève : Slatkine Reprints, 1967).
- Schopenhauer**, Arthur. *Pensées et fragments*, trad. par Jean Bourdeau (Genève : Slatkine Reprints, 1979).
- Zola**, Emile. *Ecrits sur l'art*, éd. par Jean-Pierre Leduc-Adine (Paris : Gallimard, "Tel", 1991).
 _____. *Le Roman expérimental* (Paris : Garnier-Flammarion, 1971).

3. Anthologies

- Cottenet-Hage**, Madeleine et Jean-Philippe Imbert. *Parallèles : Anthologie de la nouvelle féminine de langue française* (Québec : L'Instant même, 1996).
- Dolley**, Christopher, éd. *The Penguin Book of English Short Stories* (Penguin Books Ltd, 1967).
- Godenne**, René. *Nouvelles des siècles : 44 histoires du XIX^e siècle* (Paris : Omnibus, 2000).
- Hobbs**, Richard, éd. *From Balzac to Zola : Selected Short Stories* (Bristol : Bristol Classical Press, 1992).
- Meyer**, Cédric. *Trésor de la nouvelle de la littérature française*, 2 vols (Paris : Les Belles Lettres, 1997).

Sources secondaires

1. Bibliographies

Artinian, Robert W. et Artine Artinian. *Maupassant criticism : A Centennial Bibliography 1880-1979* (Jefferson ; London : Mc Farland, 1982).

Delaisement, Gérard. 'Bibliographie générale des chroniques et textes divers', in *Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique*, 2 vols (CNDP, CRDP de l'Académie d'Orléans-Tours, 1984), 1 : 13-28 ; 2 : 233-40.

Klapp, Otto. *Bibliographie der französischen literaturwissenschaft*, 35 vols (Frankfurt am Main : Klostermann, 1956-96).

Lethbridge, Robert. 'Guy de Maupassant', in *The Nineteenth Century*, éd. par David Baguley, vol. 5 (*A Critical Bibliography of French Literature*, D.C. Cabeen, éd. général, Syracuse, NY : Syracuse University Press, 1947-v.), pp. 1054-77.

Sullivan, Edward D. *Maupassant the Novelist* (Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1978), pp. 187-93.

_____ et Francis Steegmuller. 'Supplément à la bibliographie de Guy de Maupassant', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 49 (octobre-décembre 1949), 370-75.

2. Ouvrages de référence

Ambrière, Madeleine, éd. *Précis de littérature française du XIX^e siècle* (Paris : Presses Universitaires de France, 1990).

Asch, Solomon E. *Social Psychology* (New York : Prentice Hall, 1952).

Craig, Edward, éd. *Encyclopedia of Philosophy*, vol. 8 (London ; New York : Routledge, 1998), pp. 545-54.

Delvau, Alfred. *Dictionnaire de la langue verte* (Paris : E. Dentu, 1867).

Delpierre, Madeleine. *Dress in France in the Eighteenth Century*, trad. par Caroline Beamish (New Haven ; London : Yale University Press, 1997).

Dewamin, Emile, éd. *Collection encyclopédique des notabilités du XIX^e siècle ou Nouveau dictionnaire des contemporains* (Paris, 1901).

Esnault, Gaston. *Dictionnaire des argots* (Paris : Larousse, 1865).

Farmer, John S. *Vocabula Amatoria* (New York : University-Books, 1966).

Price, Roger. *The Social History of Nineteenth Century France* (London ; Melbourne ; Sydney ; Auckland ; Johannesburg : Hutchinson, 1988).

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology* (Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 1987).

Rousseaux, André. *Littérature du XX^e siècle*, vol. 4 (Paris : Albin Michel, 1938).

3. Appareil critique

a. Sites internet

Bancquart, Marie-Claire. 'Maupassant, un homme énigmatique',
<http://www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/folio/maupassant/index.html>

Collectif. *Dix-neuf : Ressources sur le XIX^e siècle*,
<http://www.bristol.ac.uk/dix-neuf>

Haezewindt, Bernard P. R. 'Guy de Maupassant : Histoires lestes et contes pudiques',
<http://www.bristol.ac.uk/dix-neuf/MauMend.html>

b. Ouvrages théoriques

Théorie littéraire

Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York : Norton, 1958).

Bakhtine, Mikhaïl. 'Du discours romanesque', in *Esthétique et théorie du roman* (Paris : Gallimard, "Tel", 1996), pp. 83-233.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Eléments de sémiologie* (Gonthier, "Bibliothèque Médiations", 1964).

_____. 'L'Effet de réel', in *Littérature et réalité* (Paris : Seuil, 1982), pp. 81-90.

_____. *Essais critiques* (Paris : Seuil, 1964).

_____. 'Introduction à l'analyse structurale des récits', in *Poétique du récit* (Paris : Seuil, "Points", 1977), pp. 7-57.

_____. *Le Plaisir du texte* (Paris : Seuil, "Tel Quel", 1973).

_____. *S/Z* (Paris : Seuil, "Points", 1970).

Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir* (Paris, 1959).

Bremond, Claude. 'A Critique of the Motif', in *French Literary Theory Today*, éd. par Tzvetan Todorov (Cambridge : Cambridge University Press, 1982), pp. 125-46.

_____. 'La Logique des possibles narratifs', *Communications*, 8 (1966), 60-76.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative* (New York : Alfred A. Knopf, 1984).

Chambers, Ross. 'Describing Description', in *Meaning and Meaningfulness* (Lexington : French Forum, 1979), pp. 90-101.

_____. 'Narrative and Other Triangles', *The Journal of Narrative Technique*, 1, vol. 19 (hiver 1989), 31-48.

_____. *Room for Maneuver : Reading (the) Oppositional (in) Narrative* (Chicago : University of Chicago press, 1991).

Chatman, Seymour. 'Towards a Theory of Narrative', *New Literary History*, 6 (1975), 295-318.

_____. 'What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)', *Critical Inquiry*, Chicago 7, (1980), 121-40.

Combe, Dominique. *Les Genres littéraires* (Paris : Hachette Supérieur, 1992).

Coste, Didier. 'Three Concepts of the Reader and Their Contribution to a Theory of the Literary Text', *Orbis Litterarum*, 34 (1979), 271-86.

Crawford, Mary et Roger Chaffin. 'The Reader's Construction of Meaning : Cognitive Research on Gender and Comprehension', in *Gender and Reading : Essays on Readers, Texts, and Contexts*, éd. par Elizabeth A. Flynn and Patrocínio P. Schweickart (Baltimore ; London : Johns Hopkins University Press, 1986), pp. 3-30.

Culler, Jonathan. *Literary Theory : A Very Short Introduction* (Oxford ; New York : Oxford University Press, 1997).

_____. *Structuralist Poetics : Structuralism Linguistics and the Study of Literature* (London ; Henley : Routledge & Kegan Paul, 1975).

Dällenbach, Lucien. 'Reading as Suture (Problems of Reception of the Fragmentary Text : Balzac and Claude Simon)', *Style*, 2, vol. 18 (printemps 1984), 196-206.

_____. *Le Récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme* (Paris : Seuil, "Poétique", 1977).

Debray Genette, Raymonde. 'Comment faire une fin ?', in *Métamorphoses du récit : Autour de Flaubert* (Paris : Seuil, "Poétique", 1988), pp. 85-112.

Dollerup, Cay. 'The Concepts of "Tension", "Intensity", and "Suspense" in Short-Story Theory', *Orbis Litterarum*, 25 (1970), 314-37.

Dubrow, Heather. *Genre* (London ; New York : Methuen, 1982).

Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. 'Narratologie', in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris : Seuil, 1972), pp. 191-201.

Eco, Umberto. *L'Œuvre ouverte* (Paris : Seuil, Essais, "Points", 1979).

_____. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris : Grasset, "Figures", 1985).

_____. *The Role of the Reader : Explorations in the semiotics of texts* (London : Hutchinson, 1983).

Eikhenbaum, Boris. 'Sur la théorie de la prose', in *Théorie de la littérature*, éd. par Tzvetan Todorov (Paris : Seuil, "Tel Quel", 1965), pp. 197-211.

_____. 'La Théorie de la "méthode formelle"', in *Théorie de la littérature*, éd. par Tzvetan Todorov (Paris : Seuil, "Tel Quel", 1965), pp. 31-75.

Fetterley, Judith. *The Resisting Reader : A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington ; London : Indiana University Press, 1978).

Freund, Elizabeth. *The Return of the Reader : Reader-Response Criticism* (London ; New York : Methuen, 1987).

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1973).

Genette, Gérard. *Figures II* (Paris : Seuil, "Tel Quel", 1969).

_____. *Figures III* (Paris : Seuil, "Poétique", 1972).

_____. 'Frontières du récit', *Communications*, 8 (1966), 152-63.

_____. *Palimpestes : La Littérature au second degré* (Paris : Seuil, "Poétique", 1982).

_____. *Seuils* (Paris : Seuil, 1987).

Greimas, Algirdas Julien. *Du Sens II* (Paris : Seuil, 1983).

Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque* (The Hague : Mouton, 1973).

Haezwindt, Bernard P. R. 'The Concept of "Narrative Mass" and the Construction of Narrative Texts', *Journal of Literary Semantics* 14, 2 (août 1985), 121-29.

Hamon, Philippe. 'Clausules', *Poétique*, 6 (1975), 495-526.

_____. 'Pour un statut sémiologique du personnage', in *Poétique du récit* (Paris : Seuil, "Points", 1977), pp. 115-80.

_____. 'Qu'est-ce qu'une description ?', *Poétique*, 12 (1972), 465-85.

_____. 'Texte littéraire et métalangage', *Poétique*, 31 (1977), 261-84.

Herrnstein-Smith, Barbara. *Poetic Closure : A Study of How Poems End* (Chicago : University of Chicago Press, 1968).

Hillis Miller, J. 'The Problematic of Ending in Narrative', *Nineteenth-Century Fiction*, 33 (1978), 3-7.

Hult, David F., éd. *Concepts of Closure*, *Yale French Studies*, 67 (1984).

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response* (London ; Henley : Routledge & Kegan Paul, 1978).

Issacharoff, Michael. 'Description, séduction', *Rivista di Letterature Moderne e Compare*, fasc. 2, vol. 44 (avril-juin 1991), 113-20.

_____. 'Telling Terror (?) : Against Taxonomies', *Rivista di Letterature Moderne e Compare*, fasc. 1, vol. 49 (janvier-mars 1996), 1-11.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (Paris : Gallimard, "Bibliothèque des Idées", 1978).

Jenny, Laurent. 'Stratégie de la forme', *Poétique*, 27 (1976), 257-81.

Kermode, Frank. 'Sensing Endings', *Nineteenth-Century Fiction*, 33 (1978), 144-58.

Kotin Mortimer, Armine. *La Clôture narrative* (Mayenne : José Corti, 1985).

Larroux, Guy. *Le Mot de la fin : La Clôture romanesque en question* (Paris : Nathan, 1995).

Magny, Claude Edmonde. *Critique du roman* (Paris : Gallimard, 1970).

Montandon, Alain. 'Introduction', in *Le Point Final : Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, prés. par Alain Montandon, fasc 20 (Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1984), pp. 5-9.

Morse, David. 'Author-Reader-Language : Reflections on a Critical Close Circuit', in *The Theory of Reading*, éd. par Frank Gloversmith (Brighton, Sussex : The Harvester Press ; Totowa, New Jersey : Barnes & Noble Books, 1984), pp. 52-92.

Picard, Michel. *La Lecture comme jeu* (Paris : Editions de Minuit, "Critique", 1986).
_____, éd. *La Lecture littéraire : Actes du colloque de Reims* (Paris : Clancier-Guénaud, 1987), pp. 161-69.

Prince, Gerald. 'Introduction à l'étude du narrataire', *Poétique*, 14 (1973), 178-96.
_____. 'Notes Towards a Categorization of Fictional "Narratees"', *Genre*, 4 (mars 1971), 100-06.

Propp, Vladimir. *Morphologie du conte* (Paris : Seuil, "Poétique", 1970).

Pucci, Joseph. *The Full-Knowing Reader : Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition* (New Haven ; London : Yale University Press, 1998).

- Reid, Martine.** 'Ecriture intime et destinataire', in *L'Epistolarité à travers les siècles*, éd. par Mireille Bossis et Charles A. Porter (Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1990), pp. 20-26.
- Richards, I. A.** *Principles of Literary Criticism* (London : Routledge & Kegan Paul, 1924).
- Ricœur, Paul.** *Temps et récit*, vol. 1 (Paris : Seuil, 1984).
- Riffaterre, Michael.** 'Modèles de la phrase littéraire', in *Problèmes de l'analyse textuelle* (Paris : Didier, 1971), pp. 133-48.
 ———. *La Production du texte* (Paris : Seuil, 1979).
 ———. 'The Self-Sufficient Text', *Diacritics*, 3, vol. 3 (automne 1973), 39-45.
- Ryan, Marie-Laure.** 'Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal Departure', *Poetics*, 9 (1980), 403-22.
- Sartre, Jean-Paul.** *Qu'est-ce que la littérature ?* (Paris : Gallimard, Folio, "Essais", 1985).
- Schaeffer, Jean-Marie.** *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (Paris : Seuil, "Poétique", 1989).
- Seidel, Michael.** 'Running Titles', in *Second Thoughts : A Focus on Rereading*, éd. par David Galef (Detroit : Wayne State University Press, 1998), pp. 34-50.
- Suleiman, Susan R.** *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* (Paris : Presses Universitaires de France, "Ecritures", 1983).
- Todorov, Tzvetan.** 'Les Catégories du récit littéraire', *Communications*, 8 (1966), 125-51.
 ———. *Les Genres du discours* (Paris : Seuil, 1978).
 ———. *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, Essais, "Points", 1970).
 ———. *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, "Poétique", 1971).
 ———. 'Présentation', in *Théorie de la littérature*, éd. par Tzvetan Todorov (Paris : Seuil, "Tel Quel", 1965), pp. 15-27.
- Tomachevski, Boris.** 'Thématique', in *Théorie de la littérature*, éd. par Tzvetan Todorov (Paris : Seuil, "Tel Quel", 1965), pp. 263-307.
- Weinrich, Harald.** *Le Temps* (Paris : Seuil, "Poétique", 1973).
- Wimsatt, William Kurtz.** *The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry* (London : Methuen, 1970).
- Zumthor, Paul.** 'The Impossible Closure of the Oral Text', in *Concepts of Closure*, éd. par David F. Hult, *Yale French Studies*, 67 (1984), 25-42.

- Apostel**, Leo. 'Further Remarks on the Pragmatics of Natural Languages', in *Pragmatics of Natural Languages*, éd. par Yehoshua Bar-Hillel (Dordrecht : Reidel, 1972), pp. 1-34.
- Calinescu**, Matei. 'Orality in Literacy : Some Historical Paradoxes of Reading and Rereading', in *Second Thoughts : A Focus on Rereading*, éd. par David Galef (Detroit : Wayne State University Press, 1998), pp. 51-74.
- Culler**, Jonathan. *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction* (London ; Melbourne ; Houndmills : Routledge & Kegan Paul, 1983).
- Esrock**, Ellen J. 'Taking a Second Look : The Reader's Visual Image', in *Second Thoughts : A Focus on Rereading*, éd. par David Galef (Detroit : Wayne State University Press, 1998), pp. 152-66.
- Galef**, David. 'Observations on Rereading', in *Second Thoughts : A Focus on Rereading*, éd. par David Galef (Detroit : Wayne State University Press, 1998), pp. 17-33.
- Hintikka**, Jaakko. 'On the Logic of Perception', in *Models for Modalities* (Dordrecht : Reidel, 1969), pp. 151-83.
- Jakobson**, Roman. *Essai de linguistique générale* (Paris : Editions de Minuit, 1970).
- Jefferson**, Ann. 'Semiotics of a Literary Text', *Poetics and Theory of Literature*, 2 (1977), 579-88.
- Kristeva**, Julia. *Semeiotikè : Recherches pour une sémanalyse* (Paris : Seuil, "Tel Quel", 1969).
- Montague**, Richard. 'Pragmatics', in *Contemporary Philosophy : A Survey*, éd. par Raymond Klibansky, vol. 1 (Florence : Nuova Italia, 1968), pp. 102-22.
- Morris**, Charles William. *Writings on the General Theory of Signs* (Paris ; The Hague : Mouton, 1971).
- Odden**, Karen. 'Retrieving Childhood Fantasies : A Psychoanalytic Look at Why We (Re)read Popular Literature', in *Second Thoughts : A Focus on Rereading*, éd. par David Galef (Detroit : Wayne State University Press, 1998), pp. 126-151.
- Richards**, I. A. 'Variant Readings and Misreading', in *Style in Language*, éd. par Thomas A. Sebeok (Cambridge, MA : MIT Press, 1960), pp. 241-52.
- Schlesinger**, I. M. 'On Linguistic Competence', in *Pragmatics of Natural Languages*, éd. par Yehoshua Bar-Hillel (Dordrecht : Reidel, 1972), pp. 150-72.

- Schweickart**, Patrocínio P. 'Reading Ourselves : Towards a Feminist Theory of Reading', in *Gender and Reading : Essays on Readers, Texts, and Contexts*, éd. par Elizabeth A. Flynn and Patrocínio P. Schweickart (Baltimore ; London : Johns Hopkins University Press, 1986), pp. 31-62.
- Van Dijk**, Teun A. 'Pragmatics and Poetics', in *Pragmatics of Language and Literature*, éd. par Teun A. van Dijk (Amsterdam ; Oxford : North-Holland and American Elsevier, 1976), pp. 23-57.
- Van Dijk**, Teun A. et Walter Kintsch. 'Cognitive Psychology and Discourse : Recalling and Summarizing Stories', in *Current Trends in Textlinguistics*, éd. par Wolfgang U. Dressler (Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 1978), pp. 61-80.
- White**, Allon. 'Bakhtin, Sociolinguistics and Deconstruction', in *The Theory of Reading*, éd. par Frank Gloversmith (Brighton, Sussex : The Harvester Press ; Totowa, New Jersey : Barnes & Noble Books, 1984), pp. 123-46.

Naturalisme / Réalisme

- Auerbach**, Erich. *Mimesis : The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1974).
- Bafaro**, Georges. *Le Roman réaliste et naturaliste* (Paris : Ellipses, "Thèmes et Etudes", 1995).
- Baguley**, David. 'Pour une pragmatique de la fiction naturaliste : L'Exemple de *L'Assommoir*', in *Language and Literature Today : Actes du XIX^e congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, éd. par Neide de Faria, vol. 2 (Universidade de Brasília, 1996), pp. 867-72.
- Colin**, René-Pierre. *Schopenhauer en France : Un mythe naturaliste* (Presses Universitaires de Lyon, 1979).
- Jenny**, Laurent. 'Economie du texte réaliste', *Romanic Review*, 68 (janvier 1977), 264-75.
- Jouve**, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman* (Paris : Presses Universitaires de France, "Ecriture", 1992).
- Mitterand**, Henri. 'Fonction narrative et fonction mimétique', *Poétique*, 16 (1973), 477-90.
- _____. *Zola et le naturalisme* (Paris : Presses Universitaires de France, "Que sais-je ?", 1986).
- Thorel-Cailleteau**, Sylvie. *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence* (Mont-de-Marsan : Editions InterUniversitaires, 1994).

Nouvelle

- Baroche**, Christiane et Pierre Bouttier. 'La Nouvelle aujourd'hui', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 259-68.
- Blin**, Jean-Pierre. 'Nouvelle et narration au XX^e siècle : La Nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire ?', in *La Nouvelle : Définitions, transformations*, éd. par Bernard Alluin et François Suard (Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990), pp. 115-23.
- Brooks**, Peter. 'Le Conteur : Réflexions à partir de Walter Benjamin', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 225-42.
- _____. 'The Tale vs. The Novel', in *Why the Novel Matters : A Postmodern Perplex*, éd. par Mark Spilka et Caroline McCracken-Flesher (Bloomington : Indiana University Press, 1990), pp. 303-10.
- Cahné**, Pierre. 'Quelques aspects de la poétique du conte bref', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 89-98.
- Chklovski**, Viktor. 'La Construction de la nouvelle et du roman', in *Théorie de la littérature*, éd. par Tzvetan Todorov (Paris : Seuil, "Tel Quel", 1965), pp. 170-96.
- Demers**, Jeanne. 'L' Art du conte écrit ou le lecteur complice', *Etudes françaises*, 1, vol. 9 (février 1973), 3-13.
- Demers**, Jeanne et Lise Gauvin. 'Le Conte écrit, une forme savante', *Etudes françaises*, 1-2, vol. 12 (avril 1976), 3-24.
- _____. 'Frontières du conte écrit', *Littérature*, 45 (février 1982), 5-23.
- Flower**, John Ernest, éd. *Short French Fiction : Essays on the Short Story in France in the Twentieth Century* (University of Exeter Press, 1998).
- Gamarra**, Pierre. 'Défense et illustration de la nouvelle', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 628-629 (août-septembre 1981), 3-5.
- Gillespie**, Gerald. 'Novelle, nouvelle, novella, short novel ? A review of terms', *Neophilologus*, 51 (1967), 117-27 ; 225-30.
- Godenne**, René. *La Nouvelle française* (Paris : Presses Universitaires de France, 1974).
- _____. 'La Nouvelle française au XX^e siècle', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 628-629 (août-septembre 1981), 6-13.

- _____. 'Pistes pour une étude de la nouvelle au XIX^e siècle', in *La Nouvelle : Définitions, transformations*, éd. par Bernard Alluin et François Suard (Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990), pp. 101-10.
- Goyet, Florence.** *La Nouvelle 1870-1925 : Description d'un genre à son apogée* (Paris : Presses Universitaires de France, "Écriture", 1993).
- Gratton, Johnnie et Brigitte Le Juez.** *Modern French Short Fiction* (Manchester ; New York : Manchester University Press, 1994).
- Gratton, Johnnie et Jean-Philippe Imbert.** *La Nouvelle hier et aujourd'hui : Actes du colloque de University College Dublin* (Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1998).
- Grojnowski, Daniel.** *Lire la nouvelle* (Paris : Dunod, 1993).
- Hanson, Clare.** *Short Stories and Short Fictions : 1880-1980* (London : MacMillan, 1985).
- Imbert, Henri-François.** 'Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte', *Revue de Littérature Comparée*, 4, vol. 50 (octobre-décembre 1976), 341-54.
- Lecerclé, François.** 'Le Récit inachevé', in *La Nouvelle : Stratégie de la fin*, éd. par Béatrice Didier et al (SEDES, "Cahiers de Littérature Générale et Comparée", 1996), pp. 9-30.
- Lohafer, Susan.** *Coming to Terms with the Short Story* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1983).
- Shaw, Valerie.** *The Short Story : A Critical Introduction* (London ; New York : Longman, 1983).

Presse / Roman-feuilleton

- Albert, Pierre.** *La Presse* (Paris : Presses Universitaires de France, "Que sais-je ?", 1996).
- _____. *Histoire de la presse française* (Paris : Presses Universitaires de France, "Que sais-je ?", 1996).
- Albert, Pierre, et al.** *Documents pour l'histoire de la presse nationale aux XIX^e et XX^e siècles* (Editions du C.N.R.S., "Documentation", 1977).
- Auclair, Georges.** *Le "Mana" quotidien : Structures et fonctions de la chronique des faits divers* (Paris : Anthropos, 1982).
- Bellanger, Claude, et al., éd.** *Histoire générale de la presse française : 1871-1940*, vol. 3 (Paris : Presses Universitaires de France, 1972).

- Boivin, Emile.** *Histoire du journalisme* (Paris : Presses Universitaires de France, "Que sais-je ?", 1949).
- Bryant, David.** *Short Fiction and the Press in France : 1829-1841* (Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen Press, "Studies in French Literature", 24, 1995).
- Delporte, Christian.** *Histoire du journalisme et des journalistes en France* (Paris : Presses Universitaires de France, "Que sais-je?", 1995).
- Dumasy, Lise, éd.** *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique : Un débat précurseur 1836-1848* (Grenoble : Université Stendhal, 1999).
- Ferenczi, Thomas.** *L'Invention du journalisme en France : Naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle* (Paris : Plon, 1993).
- Goimard, Jacques.** 'Quelques structures formelles du roman populaire', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 542 (juin 1974), 19-30.
- Knibiehler, Yvonne et Roger Ripoll.** 'Les Premiers pas du feuilleton : Chronique, histoire, nouvelle, roman', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 542 (juin 1974), 7-19.
- Livois, René de.** *Histoire de la presse française*, 2 vols (Lausanne : Spes, 1965).
- Lough, John.** *Writer and Public in France from the Middle Ages to the Present Day* (Oxford : Oxford University Press, 1978).
- Seguin, Jean-Pierre.** *Nouvelles à sensations, canards du XIX^e siècle* (Paris : Armand Colin, "Kiosque", 1959).
- Thiesse, Anne-Marie.** *Le Roman quotidien : Lecteurs et lectures populaires à la Belle Epoque* (Paris : Seuil, "Points", 2000).

Caricature / Stéréotypes / Ironie

- Amossy, Ruth.** *Les Idées reçues : Sémiologie du stéréotype* (Paris : Nathan, "Le Texte à l'œuvre", 1991).
- Bergson, Henri.** *Le Rire*, 6^e édn (Paris : Quadrige ; Presses Universitaires de France, 1991).
- Booth, Wayne C.** *The Rhetoric of Irony* (Chicago ; London : University of Chicago Press, 1975).
- Jankélévitch, Vladimir.** *L'Ironie* (Paris : Flammarion, "Champs", 1979).

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 'Problèmes de l'ironie', in *L'Ironie : Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1976), pp. 10-46.

Lambourne, Lionel. *An Introduction to Caricature* (London : Victoria & Albert Museum, 1983).

Muecke, Douglas C. *The Compass of Irony* (London : Methuen, 1969).

Nash, Walter. *The Language of Humour : Style and Technique in Comic Discourse* (London ; New York : Longman, 1985).

Ramazani, Vaheed K. *The Free Indirect Mode : Flaubert and the Poetics of Irony* (Charlottesville : University Press of Virginia, 1988).

Riffaterre, Michael. 'The Poetic Function of Intertextual Humour', *Romanic Review*, 65 (novembre 1974), 278-93.

c. Maupassant et le XIX^e siècle

André, Robert. 'Le Sang, l'eau, le feu', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 482 (juin 1969), 26-31.

Antoine, R. 'Structure de la tentation dans les contes cauchois de Maupassant', *Les Amis de Flaubert*, 38 (1971), 34-36.

Arseguet, Gérard. 'Ce que je n'ai jamais lu dans Maupassant', *Lendemain*, 52 (1988), 48-49.

Artinian, Artine. *Pour et contre Maupassant : Enquête internationale ; 147 témoignages inédits* (Paris : Nizet, 1955).

Artinian, Robert Willard. "'Then, Venom, to Thy Work" : Pathological Representation in *Pierre et Jean*', *Modern Fiction Studies*, 18 (printemps 1972), 225-29.

Baguley, David. 'Maupassant avant la lettre ? A Study of a Zola Short Story : "Les Coquillages de M. Chabre"', *Nottingham French Studies*, 2, vol. 6 (1967), 77-86.

Bancquart, Marie-Claire. *Anatole France* (Paris : Julliard, 1994).

_____. 'Un auteur "fin de siècle" ?', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 47-50.

_____. 'Une exactitude de l'indicible', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 3-6.

- _____. *Images littéraires du Paris fin-de-siècle* (Paris : Editions de la Différence, 1979), pp. 127-55.
- _____. 'Maupassant conteur fantastique', *Archives des Lettres Modernes*, 163 (1976).
- _____. 'Maupassant et l'argent', *Romantisme*, 40 (1983), 129-39.
- _____. 'Maupassant et l'artiste', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 61-70.
- _____. 'Maupassant et la femme "moderne"', in *Maupassant et l'écriture : Actes du colloque de Fécamp*, sous la direction de Louis Forestier (Paris : Nathan, 1993), pp. 109-16.
- _____. 'Maupassant et Paris', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 94 (septembre-octobre 1994), 793-99.
- _____. 'Maupassant journaliste', in *Flaubert et Maupassant : Ecrivains normands*, éd. par Joseph-Marc Bailbé et Jean Pierrot (Paris : Presses Universitaires de France, 1981), pp. 155-66.
- _____. 'Réalisme et mystère chez Barbey d'Aurevilly, Flaubert et Maupassant', *Les Amis de Flaubert*, 33 (décembre 1968), 4-8.
- _____. éd. "*Le Horla*" et autres contes cruels et fantastiques (Paris : "Classiques Garnier", 1976), pp. 1-45.
- Baron, Anne-Marie.** 'La Description clinique et l'analyse des états-limites chez Maupassant', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 94 (1994), 765-73.
- _____. 'Une partie de campagne : de Maupassant à Renoir', *L'Ecole des Lettres : Revue Pédagogique du Second Cycle*, 5 (15 décembre 1995), 25-36.
- _____. 'Le Thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant', in *Flaubert et Maupassant : Ecrivains normands*, éd. par Joseph-Marc Bailbé et Jean Pierrot (Paris : Presses Universitaires de France, 1981), pp. 53-68.
- Bayard, Pierre.** *Maupassant, juste avant Freud* (Paris : Editions de Minuit, "Paradoxe", 1994).
- Becker, Colette.** 'L'Art et la vie : Le Drame d'Olivier Bertin', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 94 (1994), 786-92.
- _____. "'Ce confus travail d'un caractère qui se forme". Une jeune fille : Annette de Guilleroy dans *Fort comme la mort*', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 81-88.
- Bégin, Marc.** 'La Tension narrative dans "Boule de suif"', *Etudes Littéraires*, 1, vol. 16 (avril 1983), 121-34.
- Bem, Jeanne.** 'Le "Travail" du texte dans "Boule de Suif"', *Texte : Revue de critique et de théorie littéraire*, 10 (1990), 97-108.
- Ben Taleb, Othman.** 'La Clôture du récit aragonien', in *Le Point Final : Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, prés. par Alain Montandon, fasc 20 (Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1984), pp. 129-44.
- Besnard-Coursodon, Micheline.** 'Une chaise basse en crêpe de chine : Sommeils maupassantiens', *Romantisme*, 37 (1982), 41-52.

- _____. 'Regard et destin chez Maupassant', *Revue des Sciences Humaines*, 44 (1977), 423-41.
- Bessière, Jean.** 'Le Double', in *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, éd. par Jean Bessière (Paris : Champion, Unichamp, 1995), pp. 7-21.
- Biaggi, Vladimir.** 'Maupassant polémiste', *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 2 (1994), 67-72.
- Biasi, Pierre-Marc de.** 'Flaubert, le père symbolique', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 40-43.
- _____. 'Le Vieux et son jeune homme', *Le Magazine Littéraire*, 317 (janvier 1994), 85-87.
- Bienvenu, Jacques.** 'Le Horla et son double', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 45-47.
- Bismut, Roger.** "'Le Bonheur" de Maupassant, nouvelle à énigme', *Les Amis de Flaubert*, 50 (mai 1977), 5-8.
- Bleeckx, Marie-Pierre.** 'Bijoux, parures et autres pacotilles... Trompe-l'œil et paradoxe dans une nouvelle de Maupassant', *Lendemain*, 52 (1988), 50-52.
- Boak, Denis.** 'Pierre et Jean : The Banal as Tragic', *Essays in French Literature*, 15 (novembre 1978), 48-55.
- Bonnefis, Philippe.** 'La Question du lien', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 41-59.
- Borie, Jean.** 'Le Romancier de l'intimité', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 50-53.
- Boureau, Alain.** 'Maupassant et le cannibalisme social', *Stanford French Review*, 2 (hiver 1978), 351-62.
- Bourin, André.** 'Maupassant au salon', *La Revue des Deux Mondes*, 6 (juin 1993), 189-90.
- _____. 'Les Rééditions : Contes et nouvelles et Bel-Ami, de Guy de Maupassant', *La Nouvelle Revue des Deux Mondes* (janvier-mars 1980), 408-12.
- Bryant, David.** *The Rhetoric of Pessimism and Strategies of Containment in the Short Stories of Guy de Maupassant* (Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen Press, "Studies in French Literature", 7, 1993).
- Buisine, Alain.** 'Je suis avant tout un regardeur', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 31-33.
- _____. 'Profits et pertes', *Revue des Sciences Humaines*, 173 (janvier-mars 1979), 117-36.

- _____. 'Sociomimesis : Physiologie du petit bourgeois', *Romantisme*, 17-18 (1977), 44-55.
- Bury, Mariane.** 'L'Etre voué à l'eau', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 99-107.
- _____. 'Le Goût de Maupassant pour l'équivoque', *Dix-neuf / Vingt : Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), 83-94.
- _____. *Mariane Bury commente Une vie de Guy de Maupassant* (Gallimard, "Foliothèque", 41, 1995).
- _____. 'Maupassant chroniqueur ou l'art de la polémique', in *Maupassant et l'écriture : Actes du colloque de Fécamp*, sous la direction de Louis Forestier (Paris : Nathan, 1993), pp. 17-28.
- _____. 'Maupassant pessimiste ?', *Romantisme*, 61 (1988), 75-83.
- _____. 'Naissance d'un écrivain', *Dix-neuf / Vingt : Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), 7-8.
- _____. 'Rhétorique de Maupassant ou les figures du style simple', *Etudes normandes*, 3 (1988), 63-69.
- Butler, Antony S. G.** 'Maupassant's Malefic Mechanisms', *New Zealand Journal of French Studies*, 1, vol. 5 (mai 1984), 5-18.
- _____. 'Maupassant : La Solitude, la mort et les amours parallèles', *New Zealand Journal of French Studies*, 1, vol. 6 (avril 1985), 5-21.
- Calder, Michel.** 'Something in the Water : Self as Other in Guy de Maupassant's "Le Horla": A Barthesian Reading', *French Studies*, 52 (1998), 42-57.
- Calì, Andrea.** *Figures narratologiques dans La Maison Tellier : Collana dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere* (Lecce : Adriatica, 1981).
- _____. 'Histoire encadrante et histoire encadrée, ou de la réception du conte maupassantien', in *La Narration et le sens : Etudes sur Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam, Maupassant et Balzac* (Lecce : Milella, 1986), pp. 101-129.
- Carrier, Roch.** 'Ceci n'est pas un conte', *Etudes françaises*, 1-2, vol. 12 (avril 1976), 85-89.
- Castella, Charles.** 'Une "divination" sociologique : Les Contes fantastiques de Maupassant (1875-1891)', in *L'Avant-siècle*, 2 (Paris : Minard, 1976), pp. 63-92.
- _____. 'Maupassant, ou le paradoxe de l'écrivain', in *Statut et fonction de l'écrivain et de la littérature au XIX^e siècle : Actes du colloque de sociologie de la littérature, Cahiers de l'ISSP*, 7 (mai 1986), pp. 21-30.
- _____. *Structure romanesque et vision sociale chez Guy de Maupassant* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1973).
- Castex, Pierre-Georges.** *Le Conte fantastique en France* (Paris : Corti, 1951).
- Cogman, Peter W. M.** 'Gaps and Gap-Filling in Maupassant's "Le Champ d'oliviers"', *French Studies Bulletin*, 60 (automne 1996), 9-13.
- _____. 'Maupassant's Inhibited Narrators', *Neophilologus*, 81 (1997), 35-47.

- _____. 'Maupassant's Unacknowledgeable Puns', *French Studies Bulletin*, 53 (hiver 1994), 8-11.
- _____. *Narration in Nineteenth-Century French Short Fiction : Prosper Mérimée to Marcel Schwob* (Durham : Durham Modern Languages Series, 2002).
- _____. 'Not the Whole Truth : Censorship and Omission in Maupassant's "Un cas de divorce"', *Forum for Modern Language Studies*, 30 (1994), 124-34.
- _____. "'Nudité de l'intrigue" or "intrigue de nus" : Thematic and Narrative Elaboration in Maupassant's "Marroca"', *Essays in French Literature*, 30 (1993), 16-29.
- Cogny, Pierre.** *Maupassant : L'Homme sans Dieu* (Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1968).
- _____. 'Ouverture et clôture dans *Germinal*', *Les Cahiers naturalistes*, 50 (1976), 67-73.
- _____. 'La Rhétorique trompeuse de la description dans les paysages normands de Maupassant', in *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art* (Université de Rouen : Presses Universitaires de France, 1980), 159-68.
- Coiplet, Robert.** 'Guy de Maupassant et la Seine', in *Demeures inspirées et sites romanesques*, 3 (Paris : Les Editions de l'illustration, 1958), pp. 203-12.
- Compeyron, Sabrina.** 'De l'utile à l'hostile : Les Objets dans les romans de Maupassant', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 108-14.
- Conrad, Joseph.** 'Le Courage et la justice', trad. et prés. par Anne Luyat, *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-73 (août-septembre 1993), 16-25.
- Coste, Didier.** "'Allouma", ou ce que la main gauche n'a pas dit à la main droite', *French Forum*, 13 (1988), 229-42.
- Courbin, Jean-Claude.** 'Les Editions collectives des œuvres de Maupassant et l'édition Ollendorff illustrée', *Bulletin du Bibliophile*, fasc. 1 (1976), 405-09.
- Courtés, Joseph.** 'L'Objet du croire dans "La Ficelle" de Maupassant', *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, 3 (1982), 61-73.
- Croce, Benedetto.** 'Maupassant', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 7-15.
- Danger, Pierre.** 'Le Père défait', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 54-57.
- _____. *Pulsions et désirs dans les romans et nouvelles de Maupassant* (Paris : Nizet, 1993).
- Decorde, Sylvie.** 'Le Procédé de la réécriture dans l'œuvre de Maupassant : De la chronique à l'œuvre fictive', *Etudes normandes*, 45, vol. 4 (1996), 55-68.
- Delaisement, Gérard.** 'Les Chroniques coloniales de Maupassant', in *Maupassant et l'écriture : Actes du colloque de Fécamp*, sous la direction de Louis Forestier (Paris : Nathan, 1993), pp. 53-59.

- _____. 'De l'utilisation d'un fait divers dans quelques contes de Maupassant', *Le Bel-Ami*, 7 (juin 1958), 11-12.
- _____. *Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique*, 2 vols (CNDP, CRDP de l'Académie d'Orléans-Tours, 1984).
- _____. 'Un journaliste moderne', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 71-76.
- _____. 'Maupassant, Armand Silvestre et les Contes grassouilletts', *Le Bel-Ami*, 7 (juin 1958), 4-6.
- _____. 'Maupassant et le cinéma', *Technique, Art, Science*, 129-130 (juin-juillet 1959), 65-76.
- _____. *Maupassant journaliste et chroniqueur* (Paris : Albin Michel, 1956).
- _____. 'Maupassant et la tentation du théâtre', *Le Bel-Ami*, 5-6 (1957), 17-21.
- _____. *La Modernité de Maupassant* (Paris : Rive Droite, 1995).
- Delon, Michel.** 'L'Ombre du grand marquis', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 80-82.
- Delvaille, Bernard.** 'Bords de Seine', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 34-36.
- Dentan, Michel.** "'Le Horla" ou le vertige de l'absence', *Etudes de lettres*, 2, t. 9, série III (Lausanne : avril-juin 1976), 45-54.
- Dickson, Colin.** 'Théorie et pratique de la clôture : L'Exemple de Maupassant dans "La Maison Tellier"', *French Review*, 64 (octobre 1990), 42-53.
- Diogo, Ana Teresa.** 'Métaphore et métonymie dans "Le Bonheur" de Maupassant', *Ariane*, 5 (1987), 153-68.
- Donaldson-Evans, Mary.** 'Beginnings to Understand : The Narrative "Come on" in Maupassant's Stories', *Neophilologus*, 68 (1984), 37-47.
- _____. 'The Harlot's Apprentice : Maupassant's *Bel-Ami*', *French Review*, 60 (avril 1987), 616-25.
- _____. 'The Last Laugh : Maupassant's "Les Bijoux" and "La Parure"', *French Forum*, 10 (1985), 163-74.
- _____. 'The Matrical Marsh : A Symbol of Hope in Maupassant's Work', *French Forum*, 2 (1977), 255-62.
- _____. "'Nuit de Noël" and "Conte de Noël" : Ironic Diptych in Maupassant's Work', *French Review*, 54 (1980-81), 66-77.
- Dubois, Jacques.** 'Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste', *Poétique*, 16 (1973), 491-98.
- Ducas-Spaës, Sylvie.** 'De la lecture à l'écriture de récits fantastiques', *L'Ecole des Lettres : Revue Pédagogique du Second Cycle*, 12 (15 juin 1994), 67-97.
- Dugan, John Raymond.** *Illusion and Reality : A Study of descriptive techniques in the Works of Guy de Maupassant* (The Hague ; Paris : Mouton, 1973).
- Dugast, Daniel.** 'Mots-thèmes et motifs ou : Sur la répartition des vocables d'un texte', *Verbum*, fasc. 1, 4 (1981), 61-84.

- Dupeyron, Georges.** 'Maupassant est-il si loin de nous ?', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 482 (juin 1969), 99-102.
- Engel, Vincent.** 'Qui voit quoi ? Lecture de *Pierre et Jean* de Maupassant', *Lettres Romanes*, 48 (1994), 237-57.
- Espuny, Janina.** 'La Subjectivité énonciative des femmes dans *Bel-Ami*', *Anuari de filologia*, 6, vol. 18 (1995), 62-72.
- Fabre, Jean.** *Le Miroir de sorcière* (Paris : José Corti, 1992).
- Faguet, Emile.** 'Guy de Maupassant', in *Propos Littéraires*, 3^e série (Paris : Société Française d'imprimerie et de librairie, 1905), pp. 195-209.
- Falicka, Krystyna.** 'Lecture sémiotique d'un texte naturaliste : Structures spatio-temporelles dans "Mademoiselle Perle" de Maupassant', in *Approches méthodologiques de la recherche littéraire*, sous la direction de Aleksander Ablamowicz (Katowice : Uniwersytet Śląski, 1985), pp. 38-46.
- Fauvel, Daniel.** 'Maupassant et le pays de Caux', *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 2 (1994), 19-29.
- Fitz, Brewster E.** 'The Use of Mirrors and Mirror Analogues in Maupassant's "Le Horla"', *French Review*, 5, vol. 45 (avril 1972), 954-63.
- Fleming, John A.** 'The Structures of Textual Production in Maupassant's "Miss Harriet"', *Nineteenth-Century French Studies*, 13 (1985), 85-98.
- Fonyi, Antonia.** 'Le Horla, double indéterminé', in *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, éd. par Jean Bessière (Paris : Champion, "Unichamp", 1995), pp. 91-143.
- _____. 'La Limite, garantie précaire de l'identité', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 94 (1994), 757-64.
- _____. 'La Nouvelle de Maupassant : Le Matériau de la psychose et l'armature du genre', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 71-85.
- _____. 'Nouvelle, subjectivité, structure', *Revue de Littérature Comparée*, 4, vol. 50 (octobre-décembre 1976), 355-75.
- Fonyi, Antonia et C. Grosse, éd.** *Maupassant : "Le Horla" et autres contes d'angoisse* (Paris : Flammarion, GF, 1984), pp. 5-32 ; pp. 234-48.
- Forestier, Louis.** 'Bilan de l'année Maupassant', *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 2 (1994), 7-18.
- _____. 'Guy de Maupassant et la poésie', in *Le Lieu et la formule : Hommage à Marc Eigeldinger* (Neuchâtel : La Baconnière, 1978), pp. 137-51.
- _____. *Louis Forestier commente "Boule de Suif" et "La Maison Tellier" de Guy de Maupassant* (Gallimard, "Foliothèque", 45, 1995).
- _____. 'La Lyre et le projecteur', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 76-80.

- _____. "La Meilleure garce" : Observations sur *Des vers de Maupassant*, *Dix-neuf / Vingt : Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), 25-41.
- _____. 'La Recherche de la vérité', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 53-60.
- France, Anatole.** 'M. Guy de Maupassant et les conteurs français', *La Vie littéraire*, 1^{re} série, in *Œuvres complètes* (Paris : Calmann-Lévy, "Cercle du Bibliophile", 1969), pp. 52-60.
- _____. 'M. Guy de Maupassant critique et romancier', *La Vie littéraire*, 2^e série, in *Œuvres complètes* (Paris : Calmann-Lévy, "Cercle du Bibliophile", 1969), pp. 326-32.
- _____. 'Pourquoi sommes-nous tristes ?' *La Vie littéraire*, 3^e et 4^e série, in *Œuvres complètes* (Paris : Calmann-Lévy, "Cercle du Bibliophile", 1969), pp. 21-27.
- Fusco, Richard.** *Maupassant and the American Short Story : The Influence of Form at the Turn of the Century* (The Pennsylvania State University Press, 1994).
- Giacchetti, Claudine.** 'La "Bosse du flanc" : Maupassant et l'obstétrique', *Neophilologus*, 81 (juillet 1997), 355-63.
- _____. 'Déficits métaboliques : Sommeil et nutrition dans *Pierre et Jean*', *French Review*, 67 (1993-94), 767-75.
- _____. 'L'Écriture dans les romans de Maupassant : La Lettre et le livre', in *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands*, éd. par Joseph-Marc Bailbé et Jean Pierrot (Paris : Presses Universitaires de France, 1981), pp. 229-36.
- _____. *Maupassant : Espaces du roman* (Genève : Droz, 1993).
- _____. 'La Structure narrative des nouvelles de Maupassant', *Neophilologus*, 65 (janvier 1981), 15-20.
- Gicquel, Alain-Claude.** 'L'Élément liquide dans l'œuvre de Maupassant', *La Revue des Deux Mondes*, 6 (juin 1993), 46-51.
- _____. 'Jeu de miroirs', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 57-58.
- Godfrey, Sima.** 'Lending a Hand : Nerval, Gautier, Maupassant and the Fantastic', *Romanic Review*, 78 (1987), 74-83.
- Goldenstein, Jean-Pierre.** 'Dé-scription d'une apparition : L'Épiphanie d'une perle', *Rapports – Het Franse Boek, Amsterdam*, 63, 2 (1993), 59-65.
- _____. 'Lire-écrire avec Maupassant', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 189-201.
- _____. 'Lire le non-dit', *Le Français dans le Monde*, 221 (novembre-décembre 1988), 61-64.
- _____. 'Lire un texte intégral', *Le Français dans le Monde*, 204 (octobre 1986), 58-61.
- Gould, Michael.** 'La Composition temporelle de "Boule de suif"', *Revue du Pacifique*, 1, vol. 4 (printemps 1978), 42-46.

- Goyet**, Florence. 'L'Exotisme au quotidien : Maupassant et la presse', in *Maupassant multiple : Actes du colloque de Toulouse*, éd. par Yves Reboul (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995), pp. 17-28.
- _____. 'Le Rôle de la pointe chez Tchekhov et Maupassant', in *Chekhoviana, Chekhov et la France* (Moscou : Nauka, 1992), pp. 80-87.
- Grant**, Richard Babson. 'The Function of the First Chapter of Maupassant's *Bel-Ami*', *Modern Language Notes*, 76 (1961), 748-52.
- Greimas**, Algirdas Julien. 'Description et narrativité dans "La Ficelle" de Maupassant', *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, fasc. 2 (1981), 4-19.
- _____. *Maupassant. La Sémiotique du texte : Exercices pratiques* (Paris : Seuil, 1975).
- Grojnowski**, Daniel. 'L'Amateur de nouvelles', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 9-13.
- Guillemin**, Alain. 'Le Rustique, la brute, l'exquis et le faisandé : Les Figures de l'aristocratie dans l'œuvre de Maupassant', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 71-80.
- Haase-Dubosc**, Danielle. 'La Mise en discours du féminin-sujet', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 125-44.
- Haezewindt**, Bernard P. R. *Guy de Maupassant : De l'anecdote au conte littéraire* (Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1993).
- Hainsworth**, George. 'Schopenhauer, Flaubert, Maupassant : Conceptual Thought and Artistic "Truth"', in *Currents of Thought in French Literature* (Oxford : Basil Blackwell, 1965), pp. 165-90.
- Han**, Jean-Pierre. 'Un précurseur du nouveau roman ?', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 482 (juin 1969), 102-06.
- Harris**, Trevor A. *Maupassant in the Hall of Mirrors : Ironies of Repetition in the Work of Guy de Maupassant* (Basingstoke : Macmillan, 1990).
- _____. 'Maupassant's *Mont-Oriol* : Narrative as Declining Noun', *Modern Language Review*, 89 (juillet 1994), 581-94.
- _____. 'Repetition in Maupassant : Irony as Originality ?', *Forum for Modern Language Studies*, 25 (juillet 1989), 265-75.
- _____. 'La Révolution et le cercle : La Chimère créatrice dans un conte de Maupassant', in *Littérature et révolutions en France*, textes réunis par G.T. Harris et P. M. Wetherill (Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1991), pp. 157-75.
- Hoek**, Leo Huib. 'Exception, antiphrase et aliénation : Le Rôle discursif de l'article indéfini dans les titres des *Contes et nouvelles* de Maupassant', *Revue des Sciences Humaines*, 201 (janvier-mars 1986), 155-63.

- _____. 'Le Métadiscours des titres. Le Cas Maupassant : Une analyse sémiotique', in *(En)jeux de la communication romanesque : Hommage à Françoise van Rossum-Guyon*, éd. par Suzan van Dijk et Christa Stevens (Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1994), pp. 213-24.
- _____. 'La Segmentation de l'amorce argumentative-commentative dans les *Contes et Nouvelles* de Guy de Maupassant : Une enquête empirique en pragmatique narrative', *Studia Poetica*, 8 (1985), 57-94.
- _____. 'Stylisation et symbolisation dans les titres des *Contes et Nouvelles* de Guy de Maupassant', in *La Littérature et ses doubles*, textes réunis par Leo H. Hoek (Groningue : Institut de langues romanes, 1985), pp. 70-85.
- Houston**, John Porter. 'Flaubert, his disciples and impersonal narration', in *Fictional Technique in France 1802-1927 : An Introduction* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1972), pp. 62-94.
- _____. *The Traditions of French Prose Style* (Baton Rouge ; London : Louisiana State University Press, 1981).
- Huret**, Jules. 'M. Guy de Maupassant', in *Enquête sur l'évolution littéraire* (Vanves : Thot, 1982 ; 1^e éd. 1891), pp. 168-70.
- Hydak**, Michael G. 'Door Imagery in Maupassant's *Bel-Ami*', *French Review*, 49 (1976), 337-41.
- Ignotus**, Paul. *The Paradox of Maupassant* (University of London Press Ltd, 1966).
- Join-Diéterle**, André-Pierre. 'Commentaire sur les œuvres dédiées', *L'Angéhus*, 11 (décembre 2000-janvier 2001), 28-31.
- Joly**, Bernard. 'La Première phrase dans les *Contes et Nouvelles* de Maupassant', *Les Cahiers Naturalistes*, 57 (1983), 132-44.
- Judrin**, Roger. 'Maupassant ou l'art brusque', *La Guilde du livre : Bulletin mensuel* (juin 1956), 207-8.
- Juin**, Hubert. 'Relecture de Maupassant', *Quinzaine Littéraire*, 193 (1^{er} septembre 1974), 14-16.
- Keane**, Teresa M. 'The Trap : A Semiotic Form of Life', *Recherches Sémiotiques / Sémiotique Inquiry*, 1-2, vol. 13 (1993), 53-67.
- Killick**, Rachel. 'Family Likeness in Flaubert and Maupassant : "La Légende de Saint Julien l'Hospitalier" and "Le Donneur d'eau bénite"', *Forum for Modern Language Studies*, 24, 4 (1988), 346-58.
- _____. 'Fiction and Journalism in Maupassant : A Footnote to "Boule de suif"', *French Studies Bulletin*, 21 (1986-87), 7-10.
- _____. 'Mock Heroics ? Narrative Strategy in a Maupassant War Story', *Modern Language Review*, 82 (1987), 313-26.

- Landrin, Jacques.** 'Maupassant, peintre de la vie moderne dans *Notre Cœur*', in *Gedenkschrift der Universität Burgund für Kurt Ringger : Hommages de l'Université de Bourgogne* (Fontaine-lès-Dijon : Ass. Bourguignonne de Dialectologie et d'Onomastique, 1990), pp. 117-34.
- Lasowski, Patrick et Roman Wald.** 'L'Homme perclus', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 36-40.
- Leabhart, Sally.** 'No Free Rides : Descriptive Frame as Ideology in Maupassant's "L'Aveu"', *Symposium*, 50 (1996-97), 40-49.
- Lecarme-Tabone, Eliane.** 'Enigme et prostitution', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 111-23.
- Leclerc, Yvan.** 'Maupassant, fin du centenaire', *Le Magazine Littéraire*, 317 (janvier 1994), 87-90.
- _____. 'Maupassant : L'Imitation, le plagiat', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 115-28.
- _____. 'Moderne Maupassant', *Le Magazine Littéraire*, 342 (avril 1996), 123-24.
- _____. 'Vers une deuxième édition de la correspondance Flaubert-Maupassant (avec trois lettres inédites de Maupassant)', *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 3 (1995), 53-68.
- Lehman, Tuula.** *Transitions savantes et dissimulées : Une étude structurale des contes et nouvelles de Maupassant* (Helsinki : Societas Scientiarum Fennica, 1990).
- Lejeune, Philippe.** 'Maupassant et le fétichisme', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 91-109.
- Le Roy, Lucille et Pierre Janin.** 'Les Lettres à l'inconnue', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 83-86.
- Licari, Carmen.** 'Le Lecteur des contes de Maupassant', *Francofonia*, 3 (automne 1982), 91-103.
- _____. 'Récit bref, récit conté, récit écouté : Noir sur blanc chez Maupassant nouvelliste', in *Il 'roman noir' : Forme e significato, antecedenti e posterit ; Attide XVIII convegno della soc. universitaria francese per gli studi di lingua e letteratura* (Genève : Slatkine, 1993), pp. 237-59.
- Lintvelt, Jaap.** 'Pour une analyse narratologique des *Contes et Nouvelles* de Guy de Maupassant', in *Fiction, narratologie, texte, genre*, éd. par Jean Bessière (Paris ; New York : Peter Lang, 1989), pp. 65-76.
- _____. 'Les Stratégies narratives d'un célibataire : "La Bûche" de Guy de Maupassant', *Rapports – Het Franse Boek, Amsterdam*, 63, 2 (1993), 50-58.

- Lloyd, Christopher.** 'Maupassant et la femme castratrice : Lectures de "L'Inconnue"', in *Maupassant et l'écriture : Actes du colloque de Fécamp*, sous la direction de Louis Forestier (Paris : Nathan, 1993), pp. 99-108.
- _____. 'Maupassant et les stéréotypes nationaux', *Dix-neuf / Vingt : Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), 9-24.
- _____. 'Octave Mirbeau et la caricature', in *Le Champ littéraire 1860-1900 : Etudes offertes à Michael Pakenham*, éd. par Keith Cameron et James Kearns (Amsterdam : Rodopi, 1996), pp. 285-92.
- Lloyd, Christopher et Robert Lethbridge,** eds. *Maupassant, conteur et romancier* (Durham : University of Durham, 1994).
- Longhi, Maria Giulia.** 'Maupassant préfacier', *Dix-neuf / Vingt : Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), 43-82.
- Louguet, Patrick.** 'Le Jeu mouvementé du désir dans le film de Jean Renoir de 1936, "Partie de campagne"', *L'Ecole des Lettres : Revue Pédagogique du Second Cycle*, 11 (15 mars 1997), 49-64.
- Louit, Robert.** 'James et Maupassant : Un lion sur le chemin', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 67-68.
- MacNamara, Matthew.** 'Femininity and Enclosure in Maupassant's *Nouvelles*', in *L'Hénaurme siècle : A Miscellany of Essays on Nineteenth Century Literature*, éd. par Will L. McLendon (Heidelberg : Carl Winter University, 1984), pp. 155-65.
- _____. 'Maupassant et la création de la nouvelle', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 44-52.
- Maillard, Pascal.** 'L'Innommable et l'illimité : Poétique de la nature et du souvenir dans quelques nouvelles de Maupassant', *Romantisme*, 81 (3^e trimestre 1993), 95-99.
- Marcoin, Francis.** 'Finis de rire', *L'Ecole des Lettres : Revue Pédagogique du Second Cycle*, 12 (15 juin 1994), 3-17.
- _____. 'Mutisme de Maupassant', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 61-69.
- _____. 'Parties de campagne', *L'Ecole des Lettres : Revue Pédagogique du Second Cycle*, 11 (15 mars 1997), 1-2.
- _____. 'Sous la hache : Lecture de "La Petite Roque"', *L'Ecole des Lettres : Revue Pédagogique du Second Cycle*, 13 (1^{er} juin 1993), 85-94.
- Mathet, Marie-Thérèse.** 'Ambiguïtés énonciatives dans l'œuvre romanesque de Maupassant', in *Maupassant multiple : Actes du colloque de Toulouse*, éd. par Yves Reboul (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995), pp. 49-57.
- Matthews, J. H.** 'Maupassant, écrivain naturaliste', *Les Cahiers Naturalistes*, 14 (1960), 655-61.

_____. 'Oblique narration in Maupassant's "Pierrot"', *Modern Languages*, 42 (1961), 48-54.

Meloche, Roger. 'L'Herméneutisme du nom dans "Le Donneur d'eau bénite" de Guy de Maupassant', *Co-Incidences*, 3, vol. 6 (novembre-décembre 1976), 24-49.

Mitterand, Henri. 'Chroniques de la vie errante', *Le Magazine littéraire*, 310 (mai 1993), 69-71.

Moger, Angela S. 'That Obscure Object of Narrative', *Yale French Studies*, 63 (1982), 129-38.

Mourgeon, Jacques. 'Un portrait de Maupassant : Bel Ami et son valet', *Nouvelles Littéraires*, 2357 (27 novembre 1972), 19.

Ness, Béatrice. 'Les Deux versions du "Horla" : Un parcours méthodologique pour l'analyse des textes en français langue étrangère', *French Review*, 62 (1988-1989), 815-30.

Neveux, Pol. 'Guy de Maupassant : Etude', in *Œuvres complètes de Guy de Maupassant*, vol. 1 (Paris : Louis Conard, 1908).

Niess, Robert J. 'Autobiographical Symbolism in Maupassant's Last Works', *Symposium*, 14 (1960), 213-20.

O'Faolain, Sean. 'Guy de Maupassant or the Relentless Realist', in *The Short Story* (Dublin ; Cork : Mercier Press, 1972), pp. 129-70.

Pâquet, Roger. 'Schnitzler, Maupassant, et la ronde de l'histoire', *Revue Générale Belge*, 123, vol. 1 (janvier 1987), 21-28.

Paris, Jean. 'Maupassant et le contre-récit', in *Univers parallèles 2 : Le Point aveugle* (Paris : Seuil, 1975), pp. 135-222.

Pasco, Allan H. 'The Evolution of Maupassant's Supernatural Stories', *Symposium*, 23 (1969), 150-59.

Peignot, Jérôme. 'Les Employés de bureau', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 482 (juin 1969), 84-88.

Pereira Bastos, José Gabriel. '"Entre le désir et l'action il y a la place pour..." : Essai d'analyse structurale-dynamique de "Ce cochon de Morin", de Guy de Maupassant', *Ariane*, 2 (1983), 131-220.

Perrot, Jean. 'Le Tour d'écrou du cœur : De Maupassant à Henry James', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 149-75.

- Pierrot, Jean.** 'Le Portrait et le miroir : Identité et différence dans les romans de Maupassant', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 94 (1994), 774-85.
- Pilou, Roland.** 'Maupassant, peintre de la mer et de la rivière', *Lettres d'humanité : Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 4, t. 12, série IV (décembre 1963), 451-514.
- Place-Verghnes, Floriane.** 'Maupassant, la dédicace et la nouvelle', *L'Angélus : Bulletin de l'Association des Amis de Guy de Maupassant*, 12 (décembre 2001-janvier 2002), 16-24.
- _____. 'Maupassant pornographe', *Neophilologus*, 85, 4 (octobre 2001), 501-517.
- _____. 'Le Strip-tease textuel selon Maupassant et Barbey d'Aurevilly', in *(Ab)normalities*, éd. par Catherine Dousteysier-Khoze et Paul Scott (Durham: Durham Modern Languages Series, 2001), pp. 163-180.
- Ponnau, Gwenhaél.** 'Du concept de l'origine à la pensée de la fin : Sur quelques avatars fin-de-siècle du Darwinisme', in *Fins de siècle : Terme-évolution-révolution ?*, éd. par Gwenhaél Ponnau (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1989), pp. 445-55.
- _____. *La Folie dans la littérature fantastique* (Toulouse : CNRS, 1987).
- _____. 'La Perte du sens et le blanc du texte : L'Envers du décor', *La Licorne*, 10 (1986), 81-95.
- Prince, Gerald.** 'Architecture et thématique dans *Bel-Ami*', *Littérature*, 71 (octobre 1988), 59-66.
- _____. 'Bel-Ami and Narrative as Antagonist', *French Forum*, 11 (1986), 217-26.
- _____. 'Nom et destin dans "La Parure"', *French Review*, 56 (1982-83), 267-71.
- Rév, Mária.** 'Quelques aspects de la transformation de la narrativité dans la littérature de la fin du XIX^e siècle (Maupassant, Tchekhov, Krúdy, Kosztolányi et Thomas Mann)', *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis, sectio philologica moderna*, 14 (1983), 15-24.
- Ropars-Wuillemier, Marie-Claire.** 'La Lettre brûlée : Ecriture et folie dans "Le Horla"', in *Le Naturalisme : Colloque de Cerisy*, dir. par Pierre Cogny (Union Générale d'Éditions, 1978), pp. 349-60.
- _____. 'Lire l'écriture', *Esprit*, 441 (décembre 1974), 800-833.
- _____. 'Le Masque de Maupassant ou les enjeux d'une réécriture filmique', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 203-19.
- Roseau, Manuela.** 'Modèle actanciel et modèle logique. Lecture d'une nouvelle fantastique de Maupassant : "Le Horla"', *Revue Roumaine de Linguistique*, 21 (1976), 627-36.
- Rousset, Jean.** 'Le Thème de la pomme dans "Le Vieux" de Maupassant ou l'ombilic du texte', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 94 (1994), 742-56.

- Sacchi, Sergio.** 'Maupassant ou les révélations de la surface', in *Studi di cultura Francese ed Europea in onore di Lorenza Maranini* (Fasano : Schena editore, 1983), pp. 407-426.
- Sachs, Murray.** 'The Emergence of a Poetics', *French Literature Series : The French Short Story*, vol. 2 (1975), 139-51.
- Sacks, Sheldon.** *Fiction and the Shape of Belief* (Berkeley : University of California Press, 1966).
- Sagnes, Guy.** *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue : 1848-1884* (Paris : Armand Colin, 1969).
- Salem, Jean.** 'Maupassant, la mort et le problème du mal', *Dix-neuf / Vingt : Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), 95-110.
- Sangsue, Daniel.** 'De seconde main : Rire et parodie chez Maupassant', in *Maupassant miroir de la nouvelle : Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 177-87.
- Schapira, Charlotte.** 'Maupassant et le fait divers', *The Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, 14 (printemps 1987), 23-32.
- _____. 'Maupassant : Présentation des personnages et narration impersonnelle', *Neophilologus*, 73 (janvier 1989), 46-51.
- _____. 'Proper Names in Maupassant's Short Stories', *Names : A Journal of Onomastics*, 40 (décembre 1992), 253-59.
- _____. 'La Technique du récit englobé dans les contes de Maupassant', *Neophilologus*, 71 (1987), 513-22.
- Schasch, Nafissa A.-F.** *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux* (Paris : Nizet, 1983).
- Serres, Michel.** 'Lieux et positions', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 772-773 (août-septembre 1993), 26-43.
- Stalloni, Yves.** 'Maupassant chroniqueur : "Ce métier terrible d'écrire tous les jours"', *L'Ecole des Lettres : Revue Pédagogique du Second Cycle*, 13 (1^{er} juin 1993), 187-99.
- Stivale, Charles J.** *The Art of Rupture : Narrative Desire and Duplicity in the Tales of Guy de Maupassant* (Michigan : Ann Arbor ; The University of Michigan Press, 1994).
- _____. 'Duty, Desire, and Dream : Maupassant's "La Petite Roque"', *The Journal of Narrative Technique*, 2, vol. 20 (printemps 1990), 120-33.
- Sueur, Gabrielle.** 'Maupassant : Les Légendes sur l'homme et son œuvre', *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 2 (1994), 31-42.

- Sullivan**, Edward D. 'Maupassant and the Motif of the Mask', *Symposium*, 10 (printemps 1956), 34-41.
- _____. 'Maupassant et la nouvelle', *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 27 (mai 1975), 223-36.
- _____. *Maupassant the Novelist* (Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1978).
- _____. *Maupassant : The Short Stories* (London : Arnold, "Studies in French Literature", 7, 1962).
- Targe**, André. 'Topographie de la violence', *Littérature*, 20 (1975), 49-61.
- Thomas-Maleville**, Agnès. 'Les Relations méconnues d'Hector Malot avec Flaubert et Maupassant', *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 2 (1994), 43-66.
- Thorel-Cailleteau**, Sylvie. 'Le Ratelier de Schopenhauer', *L'Ecole des Lettres : Revue Pédagogique du Second Cycle*, 12 (15 juin 1994), 47-51.
- Thumerel**, Thérèse. 'D'une littérature légère à une littérature de la légèreté', *L'Ecole des Lettres : Revue Pédagogique du Second Cycle*, 13 (1^{er} juin 1993), 5-26.
- Tolstoï**, Léon. 'Guy de Maupassant', in *The Novels and Other Works of Lyof N. Tolstoï*, vol. 20 (New York : Charles Scribner's Sons, 1900), pp. 477-500.
- _____. *Zola, Dumas, Maupassant*, trad. par Chailley (Paris, 1896).
- Troyat**, Henri. *Maupassant* (Flammarion, "Grandes Biographies", 1989).
- Tulard**, Jean. 'Maupassant toujours présent', *Valeurs actuelles*, 2953 (5 juillet 1993), 50-52.
- Turnell**, Martin. *The Art of French Fiction* (London : Hamilton ; Norfolk : New Directions, 1959).
- Ullmann**, Stephen. *Style in the French Novel* (Cambridge : Cambridge University Press, 1957).
- Valette**, Bernard. 'Le Nom des personnages dans les contes de Maupassant', in *Maupassant et l'écriture : Actes du colloque de Fécamp*, sous la direction de Louis Forestier (Paris : Nathan, 1993), pp. 207-18.
- Vanoye**, Francis. 'Le Dit et le non-dit dans quelques textes de Maupassant', in *Le Discours et le sujet : Colloque à l'Université de Nanterre*, 1 (1972-73), pp. 39-62.
- Van Tooren**, Marjolen. 'Lire Maupassant', *Rapports – Het Franse Boek*, Amsterdam, 63, 2 (1993), 86-88.
- Vaucher**, Anne de. 'Théorie et pratique du journalisme chez Maupassant', *Bérénice (Letteratura Francese Contemporanea : Le Correnti d'avanguardia)*, 19 (mars 1987), 399-411.

Vial, André. 'A propos d'un vieux château, d'une chatière et d'un chat', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 398 (juin 1962), 26-35.

_____. *Faits et significations* (Paris : Nizet, 1973).

_____. *Guy de Maupassant et l'art du roman* (Paris : Nizet, 1954).

_____. 'Maupassant, héritier de Balzac, de Tourgueniev et de quelques autres', *Europe : Revue littéraire mensuelle*, 413 (septembre 1963), 99-124.

Viti, Robert M. 'The Elemental Maupassant : The Universe of *Pierre et Jean*', *French Review*, 62 (1988-89), 445-55.

Webster, Robert M. "'Une partie de campagne" : Film as the Art of Fishing', *French Review*, 64 (février 1991), 487-96.

Whyte, Peter. 'Téléologie et ironie : Techniques de la clôture chez Flaubert', in *Le Point Final : Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, prés. par Alain Montandon, fasc 20 (Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1984), pp. 87-99.

